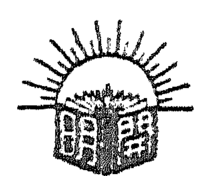
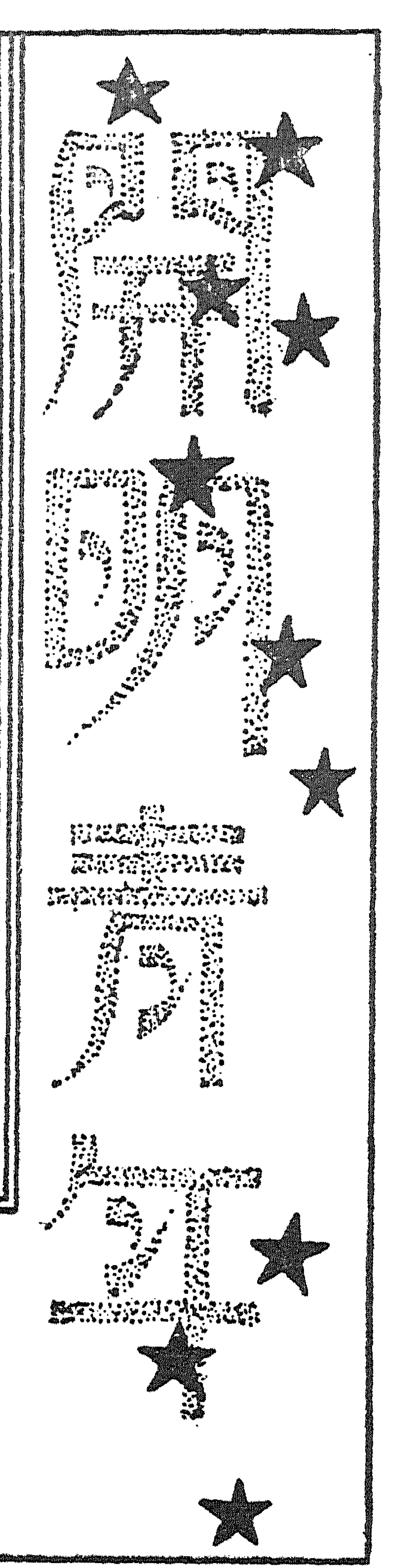
# 生活與音樂

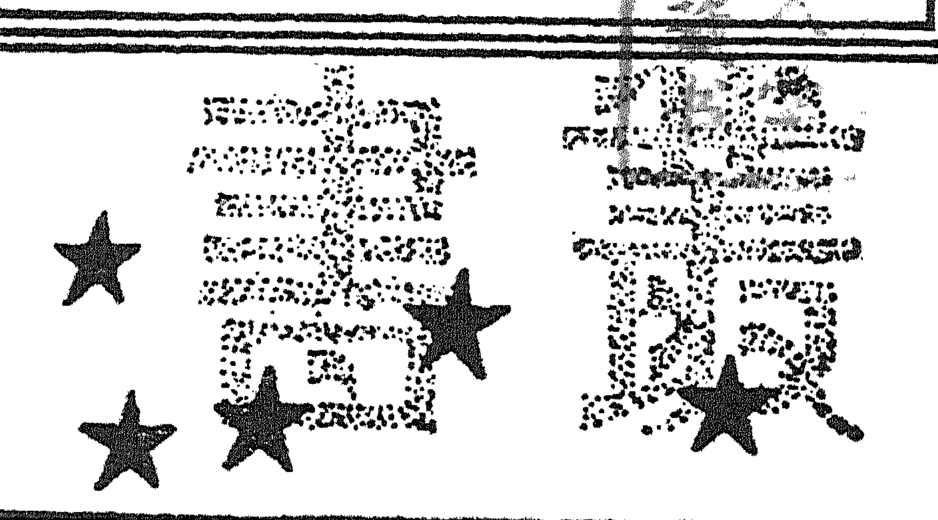
# 生活與音樂

田邊尚雄著



臺灣開明書店



# 目　　次

# 譯者序言

我前年在書中讀到某音樂者的格言:「凡藝術是技術(Technique);但僅乎技術,不是藝術。」曾經把這兩句書成一個小小的條幅，揭在壁上，到現在還依然存在。且在談起或想起關于藝術的問題的時候,心中常常浮出這格言,覺得這道理對于一切藝術都可實證。美術學校的課程表上每天是實技，然而熟達畫技的外國漆匠不是畫家;音樂會完全是技巧的表現,然而三弦拉戲的人不能說是音樂大家。其他一切藝術,都逃不出這規範。我現在譯完了田邊尚雄先生的現代人生活與音樂,臨到握筆寫幾句序言的時候,心中又立刻浮出這格言,就拿牠做話題。

凡藝術是技術。則音樂似乎只事練習實技,用不到理論的知識。那麼這册生活與音樂也是多事了。「但僅

乎技術，不是藝術。」故可知技術必須再添加一種某物，方能成爲藝術。這某物是甚麼？說來很長，不便簡單答覆。倘免強要答覆，就說「生活」罷。

這册書不是「技術」，也不是能使技術成爲藝術的那種添加物。這只是一個指示路徑的人。你們要遊「音樂」的公園，全靠自己拔起脚來走，僅聽會遊者的描摸，指點，決不能達到目的。然倘全不豫詢途逕，而一味盲從，或恐走錯了路，不入公園而誤入了公園隔壁的荒塚，自己以爲到了公園了，也是難免的事。在這意義上，這書可說是音樂公園遊覽指南。換言之，這册書也可說是上述那句格言的音樂方面的解釋。

這書雖名爲譯本，然而譯者的目的，無非要借日本人的指示方法來指示中國人，故凡與這目的無關的部分，（例如關於日本特有情形，或者爲日本讀者而說的話，爲我們所不必聽者，）均由譯者酌量删節，或改易，或附註。（其改易及附註之部分，書中均有註明。）這不是田邊先生的文藝作品或詩集，想來不致有甚麼妨害。惟既名爲譯本，則非對原著者及讀者聲明不可。

# 第一章　生活與音樂

## 一　音樂在無論何種生活的人都必要

人類感情的直接的發表，是音樂與舞蹈。這兩者在言語發生以前早已存在。試看嬰兒就可明白：嬰兒會說話，至少須在二歲以後；而在生後一年以內（早發育的只要半年）已經會發出一種聲音來歌唱，或舉起手足來舞蹈了。要會言語，須把思想裝入言語的形式中，必需要理性，決不能僅用感情發表言語。而這樣作成的言語，又只通用于一部落或一地方。這部落的勢力擴大起來，其言語的效果原也可以擴大；然而這總不過是一地方的規約而已。倘要推廣爲世界共通的言語，必更多加

理性的分子，而感情的直接發表更受拘束。

又如描畫，必以自然的觀察與模倣爲有力的動機。小兒要能描畫，非生後經過數年不可。

今日各種進步的藝術中，要區別其何者爲高等，何者爲下等，決不可能。無論文學，美術，音樂，舞蹈，都是人類的全文明凝結而成的。無論何種藝術，例如音樂之中，有高等的，也有下等的。發育的程度不同，當然有高下之別。但倘拿高等的音樂來同高等的美術相比較，則因爲性質不同，全然不能下判斷，只能說兩者都很好而已。所以要拿各種藝術來作分量的比較，是不可能的事。我們只能斷定，在一切藝術中，音樂與舞蹈最能不受拘束而直接地發表感情。

音樂與舞蹈二者，在性質上比較起來，有一要點可以注意：卽舞蹈是從人的身體的全部或一部的運動而成的。故不能離開肉體而直接發表感情。音樂雖然也是由聲帶的振動而起的，聲帶的緊張原也是隨意筋的運動，但振動本身全是自然運動。由這振動而起的聲音，比較起全由隨意筋運動而起的舞蹈來，肉體的要素少。況且音樂又能全然脫離肉體而移于樂器上。故音樂能

使人類的感情，脫離肉體而抽象地表現。（唱歌——即聲帶振動——與奏樂器，並非根本的不同。只是發音體在身體外部或內部的差別而已。）次再研究，舞蹈可否脫離肉體而抽象？例如把舞蹈的肉體運動所起的時間的要素抽象出來，使變成拍子，這拍子就歸入于音樂中。即舞蹈一脫離肉體，就化成別的藝術。所以我們可給音樂以這樣的一個定義：

「音樂是最直接且抽象地發表人類感情的唯一的藝術。」

但還要從這結論進一步考究：如後文所說，今日的音樂，因了人類的智情意的活動，而廣大無邊地發展着。如前所述，音樂本來是最少受拘束的抽象的藝術，原可以適應了智情意的變轉無極的狀態而自由發展。但徵諸歷史，別的藝術在二千年間所成就的發展，尚不及音樂在一世紀間的變化。故可知近代音樂的發展，實可與近代科學上的發見相比肩。這畢竟是由于這藝術的本性是最直接最抽象的精神生活的發表的原故。所以我們可以更進一步，補足音樂的定義如下：

「音樂是最直接且抽象地發表人類全人格的唯一

的藝術。」

由此可知音樂的效果的偉大。音樂是最直接最不受拘束地發表全人格的藝術，反轉來說，音樂是能最直接最不受拘束地影響于全人格的藝術。熱力學上的法則，凡能放射多量的熱的物體，遇到熱也能多量地吸收。音樂也是這樣。這原則可說是宇宙的大原理。

直接有效果于人格修養的，約有三端。卽道德，宗教，藝術。其中道德是因大人格者的感化而達目的的；宗教是由對于神的信仰而實現的；藝術則是直接接觸感情而實行的。但像今日，文明人的思想混亂而瀕于危險，對于無論何事都要求改造的時勢，道德的力與宗教的力已薄弱得極。當春秋亂世，大人格者孔子想出來統一時人的思想，曾費盡畢生的心力，然而終不能挽救時代的頹勢。大概道德在治世中效果是大的，但在亂世就無用。像今日，文明偏于一方面而失却均衡，思想陷于極大的混亂期的時候，道德的力更加微弱。在這種時候，道德不如宗教爲有效。但如東西洋歷史所示，今日的文明偏于理性，傾于懷疑之際，除非有能適應這狀態的全新宗教出世。舊有的宗教的力已不足以救濟今

日的人心的不安了。能救濟的，只有藝術。而像上文所述的能直接地自由地接觸人格的「音樂」，則可斷定其效力爲最大。

修身不是智識的教育，而是意志與感情的教育。不是議論，是實行。然怎樣可以實行完全的修身教育？其模範就是釋迦，基督，孔子所曾行的辦法。常常接近大人格者，當然也有效果。修身的先生能代替孔子，基督，釋迦，修身就有效果。不然，修身的效果就不顯揚。但這樣的大人格者，在今日很難得。那麼，人格教育在今日是不能實行了的麼？倒也不然。用高大的音樂的力，就可以實行人格教育。稀世的樂聖裴德芬（Beethoven）所及于世界人心的人格的效果，我想至少可以匹敵孔子的事業。羅馬法王格雷各理一世（Gregory I）倘不作出那幽遠的舊教音樂，我想基督教終不能這樣地得勢于歐洲罷。常常接觸偉大的音樂，與常常接近大人格者一樣。雖欲不受其感化，亦不可能。從小學校以至大學，若要使青少年正心修身；則音樂一科却不能沒有。倘除去了音樂，無論怎樣苦心于教育，其效果決不能顯揚。（但所謂音樂，並非像現今普通教育的音樂科

的唱歌而已。唱歌實在是音樂教養的一小事。眞的音樂教養，必須接近高尚偉大的音樂。）

如前所述，音樂是最直接且自由地發表感情的藝術，能最直接且自由地左右我們的人格。故可知音樂一方面能夠使人格高尙，同時他方面又有誘惑我們而使我們墮落的絕大的力。世間因接近遊蕩音樂而誤終身者，不知凡幾！故區別音樂的良否，是很要緊的事。譬如仁丹，淸心丹等平常的藥，沒有甚麼大效果，同時誤用了也沒有甚麼大害處。但劇烈的藥，用得適當，有偉大的效果，同時誤用了也有很大的危害。音樂正是精神上的劇藥。如何處用這劇藥，非借頭腦極明晰的醫師之力不可。（關于此事在次節當再說述。）

在日本平安朝，音樂受上流社會的尊重，爲上流社會的普通教育，爲人格修養的手段。公卿的品格，大都由音樂造成。又平安朝的音樂的性質，極適宜于涵養協同及互勵的精神。故當時熱心于音樂的人們，其人格都比別人爲高尙。又如足利時代的謠曲，到了江戶時代而形式整頓，成爲武家的式樂，因此養成武士的高尙的品格。從前有一段很可注意的故事：有些交通外

洋的的大汽船中 每一船雇請五位專門的音樂師，請他們爲一等船客奏音樂，以慰他們的精神。西洋人中之高尙者，大都以爲平素倘不攝取高尙的音樂，精神便缺乏營養，與每日不飲食就缺乏身體的營養同樣。卽視音樂爲精神的食物。但最近有一大汽船停泊于美國的聖弗郞西斯可的時候，船中一樂師私帶鴉片，爲美國警察所查出。這警察問訊帶鴉片的人的職業，知是船中樂師的時候，大爲驚奇，說「日本研究音樂的人也會犯罪的?」在西洋，原也有下等的弄音樂的人；但大汽船中的一等艙裏的音樂師，決不致有這等卑劣的行爲。美國人對于這事一定這樣想：「日本人是爲甚麽而研究音樂的？他們一定是不能理解高尙的音樂的罷？他們不能理解音樂的精神，可知他們到底不是在精神上能與我們爲伍的人種。」這樣看來，美國的排日，是應該的事。人種差別撤廢的不實行，也是應該的事。高尙的音樂不能普及，那有要求撤廢人種的差別的資格?怎樣抗議排日?聽了美國人這一句話，日本人不得不汗顏呢!

近又從大阪軍樂隊長聽到一段話：日本出兵西伯利亞的時候，軍樂隊也一同出發。在西伯利亞，日本軍

樂隊所做的事業，除安慰軍隊以外還有非常的成績，樂長頗以此自慢。問他還有甚麽成績，據說此次俄羅斯過激派的降服，軍樂隊的力實在比戰爭的力居多。他有這樣的一段話：

西伯利亞某市中過激派很多，日本軍隊記錄出這市中的過激派的人們的姓名，又加以警戒：凡不向日本軍立誓的，認爲反抗者。這市中有力的人們，很不願意立誓。于是日本的師團長召集過激派的人們，向他們演說，說明日本並非欲侵略西伯利亞，乃爲欲保住秩序而興師。但他們對于師團長的演說，置若罔聞。後來日本的軍樂隊開始演奏了。他們問日本樂隊也能奏俄羅斯音樂否。日本樂隊就選幾種高尚的俄羅斯音樂來演奏。他們非常驚奇，對日本人這樣說：「這一次日俄戰爭，我們都以爲我們所負日本的是軍事上的問題，關於軍事，我們固須師事日本；但高尚的精神上的教育，尤其是音樂，日本非師事我們俄羅斯不可。不料今日能從日本人的演奏中聽見這樣高尚的音樂，方知關於精神上的文明俄羅斯也要師事日本了。我們到底不能與日本對敵。」市中有力的人們大家相與歸順日本。

音樂於世界文明上有這樣偉大的力，實在是一般人所料想不到的。現今多數的青年，都愛聽卑野的唱歌，其音樂趣味的墮落，全是不給以適當的音樂教育的原故。

將來的世界，一定是以精神的文化爲基礎的世界。精神的文化最進步的，方是眞的強國。這精神的文化的中心，正是高尙的藝術。高尙的藝術的精髓，便是音樂。即有最進步的優秀的音樂的國家，必爲將來最大的強國而在世界上逞勢力。換言之，「音樂的進步與否，實在是有關於國家興亡的問題。」希望欲享受這新時代的文化生活的進步的先生們，應該對於這問題大家留意考慮一下！

## 二　甚樣的音樂適于將來的家庭？

音樂爲風教上最重要之事，自昔爲東西識者所共認。孔子早已稱讚禮樂，定音樂爲士君子所必修之業。古代希臘哲學者（例如柏拉圖，亞理斯多德）也盛唱

此論。今日歐美諸國，也認沒有音樂修養的人爲沒有受高等教育的資格了呢。

我國如今也有人對於音樂不僅視爲娛樂品，而承認高尚的音樂爲品性修養上的要物了。然而他方面還有一班人視音樂爲遊藝，以爲青年學生將不免因耽好音樂而荒廢學業。且實際上原也有這傾向，迷於爵士音樂的青年，對於學業大都不太用心功課難免荒廢。不但如此，偏好爵士樂的人大都柔弱，頹唐，而缺乏雄大的氣象。但倘據此而直指音樂爲貽誤青年的惡物，猶之食了毒草而致病的人教人勿食一切植物。鄭衞之音也是音樂，韶武也是音樂。市井間的小調也是音樂，裴德芬的「第九交響樂」也是音樂。音樂原是人類感情的流露，當然有高尚的，也有下等的。不能區別音樂的高尚與下等的人，沒有教育家的資格！

然則甚樣的音樂是高尚的，甚樣的音樂是卑野的呢？關於這問題，容在後面詳說。又讀完了本書，這問題自然會解決。現在我要先來討論一下，甚樣的性質的音樂最有偉大的效果。這問題須從各方面下觀察。不能從單一方面的議論而解決。現在我擬先就最直接的實際

問題，即音樂的形式與內容說一說。

無論何種藝術，必具備組成這藝術的「形式」，及所欲發表的思想的「內容」的兩方面。這兩方面在音樂上極爲明瞭。形式比內容更加注重的，稱爲「形式音樂」；反之，內容比形式更加注重的，稱爲「內容音樂」。例如裴德芬(Beethoven)的「第五交響樂」(又名田園交響樂Pastoral Symphony)其內容只是一種漠然的感情的表現。但形式非常偉大，這種感情亦得通過了這形式而使人感知。這就是優秀的形式音樂的一例。反之，例如修裴爾德(Schubert)的歌曲，不僅從抽象的聲音的昇降上鑑賞，而又吟味其文句中所敘的人情。便是內容音樂的極例。

無論何種音樂，必有一種感情的發表爲其內容。何以故？因爲音樂本來是以感情的發表爲目的的。所以我以後擬把內容一語的意思收縮狹小一點，僅當作「意義」的意思。例如前述的修裴爾德的歌曲中的文句中所咏的人情，特稱之爲內容。即凡歌曲，劇樂，都是有文句的，即注重內容的；交響樂及普通彈琴用的器樂曲沒有文句，即注重形式的。

有最要注意的一事：音樂的眞的效果，不在於內容而在於形式。內容的效果很微弱又狹小。反之，形式的效果實在廣大無邊。如前面所說，由文句的內容而表現音樂的時候，換言之，卽音樂隨伴文學而表現的時候，音樂的效果的範圍就非常狹小，不能普徧廣泛地支配各人及各時代了。百年以前很有價値的歌詞，在今日未必値得賞讚。像有些表現忠臣，孝子，節婦的劇樂，在古昔的時代當然有道德的效果，頗能感動當時的人；但在現代人僅視爲一種舊夢，更不會對牠發生切身的關係與感動了。卽現代人對於這種道德劇只能客觀地觀看，不復當作主觀的問題了。如果有崇拜着這種生活的人，其人也不過是欽慕和追思着罷了。故可知文章的內容所及于人的感化，限于非常狹小的範圍內的時代及地域。音樂的偉大的效果，决不在于其文學的內容。

然則全然脫離文字而僅用音的組織來表示意義的，是甚樣的音樂呢？最淺近的辦法，卽所謂摸寫音樂。就是把鳥的鳴聲，馬的足音，或其他一切自然音，用音樂來表出，使極近似于眞的自然音，在一題目之下作成一樂曲。其複雜者，也能作成意味很深的樂曲。然而這

等模寫音樂都不能使我們發生偉大的感動。何以故?因爲這等音樂止於巧妙模倣自然的音，全沒有表現出人類對于藝術的理想。換言之，這不過是用音來擬造我們的實際生活的一部而已，與我們的感情的藝術的表現完全不同。如欲作藝術的表現，必須用特殊的形式。不僅是鳥的鳴聲，馬的足音，而欲使之與美的感情相結合而成爲藝術，必須用特殊的音的配合，由這配合（卽形式）本身而起的效果，方有偉大的活動，盛行于十九世紀而更加擴張其範圍於今日的所謂「標題樂」(Program Music)，卽不僅有自然音描寫所生的效果，而又有從一種特獨的形式上發生的大的效果。

如上所述，可知音樂的偉大的活動，决不在於其內容的意義，而在於其藝術的形式。然音樂的形式有何等的效果，却很難言。音樂靠文學的內容而發生的效果，猶之給病人以藥餌，以療其病；反之，用音樂的形式來涵養高尙的品性，猶之平素住在空氣新鮮的地方，自然養成健康的身體。例如有人多食了不消化物，覺得腹痛，飲了一杯胃散，一時治癒了腹痛。然要預先養成健康的身體，這胃散的力就不中用。卽使能致健康，也是

胃散的間接的效果。反之，平素呼吸清潔的空氣，作適度的運動，就眞能造成健康的身體。要造成強壯的身體，打針，服藥，都無用。又平素生活於不良的空氣中，難得一兩次呼吸到新鮮的空氣，也不能得甚麼效果。由音樂的形式而涵養優秀的人格，恰與平素常住在新鮮的空氣中同樣。難得一兩次聽到良好的音樂，不能立刻作成優良的人格。倘非平素生活在這種良好的音樂中，而自然而然地受牠的感化，決不能由音樂養成偉大的人格。

形式音樂能造成優良的人格。西洋的室內樂(或室樂Chamber Music)便是一例。所謂室樂，就是數種樂器各自尊重各自的人格，而又互相融合調和的一種合奏法。日本的所謂雅樂，也是這樣組織的。這種合奏法實爲最優秀的形式音樂，於優良的人格的造成上極有效果。管弦樂(Orchestra)便不是這種辦法。管弦樂合奏，是組合多數樂器，而由指揮者一人的意志統一全體。換言之，是由一人的人格而演奏，合奏者各個人的人格全然被打消的。這種辦法，爲作成偉大的組織的樂曲，很有利益；但爲養成家庭各員的人格，則室樂的效果更

大。因此可以養成互相尊重人格而又一致和合的精神，同時連帶責任的感情也很深。由指揮者一人統一全體而演奏，則責任歸於指揮者一人之身，名譽亦爲指揮者一人所獨佔。日本的雅樂中 ，即使打羯鼓的人 ，也掌握着全體的合奏的拍子的大權，並非僅僅按拍而已。其他笙，篳篥，笛，各自尊重自己的人格，合奏上並不加以甚麼制限。例如對於笙的奏技上，指揮者的意志並不加以掣肘。而笙的奏者可完全自發地用自信的奏法來對別的一切樂器作成調和。家庭中平日能常奏這種音樂，能在不知不識之間自然地養成一致團結的精神。所以日本平安朝音樂所涵養的平家，到最後的了局還是全家一致團結的。又如日本江戶時代的武家，也是由謠曲修養武家的品性的證例。

如上所述，可知音樂所以能有益於我們的高尙的修養者，主由於其精鍊的形式。我們如何可以接近這種精鍊的形式音樂？請讀下節：

## 三 如何可得接近高尙的形式音樂？

我們對於音樂，只要能自己唱奏，或聽他人唱奏，而深感興味，就滿足欲望。我們並不想作別種研究，或從這研究上引出某種理性的結論。我們只希望感受而已。所以從前有一班人說，「習技藝不要理論。」甚至說「講究理論，技藝就退步。」在今日也還有相信這話的人。現在就把這問題討究一下：

懂得音樂的理論，是否對於音樂的感受上有害的？或害雖然沒有而是無用的？實際上從來的藝人社會中有名的人，並不都是深通音樂理論的人。雖不研究音律而歌唱得很好的人也很多。不懂和聲學作曲法的理而戲唱得很動人的也很多。不研究音響樂而三弦彈得神出鬼沒的人也很多。所以「講究理論，技藝就退步」的一句話，未必盡然。

然而退一步想，一般的優伶與樂司的藝術，都是不出乎常識以上的。這等不過能使全不受高等教育的市人村夫感佩而已。倘再加以特種的理論，則舊樂的組織上必可發生很大的變更。這變更，在舊式技藝家看來，完全是他們自己的藝術的破壞。所以他們說「技藝就

退步」，一半是他們自己的舊技藝的將被破壞的意思。倘只要保住自己的基礎，則不但在常識以上更不需甚麼理論，理論的研究反有破壞這基礎的危險了。故「講究理論，技藝就退步」一語，只在舊時的常識的音樂上有重大的意義；但與今日的文明全不相容。況如前節所述，對于今日受教育的人們的人格上有多大的效果的，高尚的形式音樂，更與這等舊話不相干係了。其理由，請看下面即可明白。

第一，人類精神的活動，是由理性與感情相結合而起的。這兩者相並，方能作成圓滿的人格。倘只有一方面顯著發達而他方面遲滯不進，終不能有多大的效果。

第二，音樂的形式，不是僅由感情作成，又必要求理性。例如音樂形式之一要素的拍子，本來從人類的感情而起，因爲人類本能地歡喜均齊的拍子；但把這等拍子整理爲二拍子，三拍子，四拍子，六拍子，是理性的要求。必須經過這樣整理，方才可有藝術的偉大的效果。原始的拍子，不能使進步的文明人得到多大的滿足。旋律也是同樣：音的昇降原來是感情的要求；但倘不整理之使成爲音階，不能成爲文明人的藝術。這音階愈經過

理性的整理，其效果愈加增大。

所以進步的形式音樂，必常常伴着理性；我們倘欲接近牠而從牠收得多大的效果，必須有相當的理性的準備。倘沒有這理性的準備，終不能接近高尙的形式音樂而蒙其恩澤。

例如日本平安朝音樂，對於人格上很有偉大的效果。又在純藝術上也是日本音樂中最高等者。比較今日的進步的西洋音樂中的特別優秀者，原是差一點，但分析地看來，却也有優秀的要素，故可說平安朝音樂也是可與西洋音樂相比肩的一種偉大的音樂。聽者倘全無素養，聽了平安朝音樂不但不能感到興味而已，竟有反而感到不快的人。但倘一旦理解了其組織，聽了就要驚嘆了。所受到的感覺到底爲江戶時代的常識音樂所不及。唯不具此種理論的知識而只具常識的人，對於江戶時代的音樂覺得好聽得多。聽說西洋一位有名的歌手曾到中國的北平，在音樂會中出席唱歌，中國的聽衆多莫名其妙。又歐羅巴著名的管弦樂團在阿剌伯開演奏會，阿剌伯人的聽衆散出會場後，在途中聽到土人的喧噪的樂隊，都說「這比歐洲人的音樂好聽得多。」沒

有理性的準備，則無論何等偉大的藝術，在他全無價值了。倘得到了這準備，則可從偉大的藝術上得到何等深大的感化呢？這猶之野蠻人不歡喜用槍而歡喜用自己的弓；但倘一旦學會了槍的用法，其所得效果比前如何，不言自知了。

要之，我們倘要接近進步的高尙的形式音樂，無論如何必須在某程度內兼備與今日的文明相並行的理論。今日的進步的音樂有甚樣的理論，且聽下項說明。

## 四　進步的音樂有何種理論？

前面也曾說過，音樂研究即使不兼習理論，也並非不能奏或不能聽，原來音樂不是從理性的要求而起，而全是從感情的要求而起的。所以即使全無何等理性的要素，僅用感情也可行得。且實際上的例很多，試看未開人的音樂即可明白。然人類漸漸趨向文明之後，其精神的活動中理性的要素就顯著地發達起來。這理性的要求漸漸使思想沈重起來，終於全然離開這理性就不

能行動，也不能滿足。這樣一來，音樂雖然本來是從感情的要求而起的藝術，但倘不在適應人類的文明程度的理性的要求之下整理過，到底不能成爲可以充分慰藉自己的一種藝術。於是就有理性的方法—即把音樂依照理性的要求而整理的方法。這就是音樂理論之所由生。

例如音有強弱之別，把強音與弱音組成種種式樣，即成爲拍子。音的強弱，本來由於人的感情的昇沈而起，這是人類感情的本來的要求，其間別無何等理性的要求，然人類的心理性地進步之後，對於強弱全無統一的任意的配合，就覺得不滿足起來，就想造出一種統一的組織。最初造出的組織，便是二拍子。吾人的呼吸，脈膊，步行，都是二拍子的；所謂二拍子，就是強弱強弱……強一弱交互進行的方法。任感情而發達的拍子，本來決不這樣簡單，還要複雜得多。這實在不是複雜，而是無秩序。整理之使成爲這樣簡單的二拍子，實因有理性的要求的幫助的原故。因爲理性的要求，常在於組織的統一，而先從最簡單的組織出發。

其次就有分析及組合等方法，由二拍子更進一步，

成爲四拍。即(●表示強音,○表示弱音)

(二拍子) ● ○ ●……………………

(四拍子) ●○○○●…………………

可知四拍子是從二拍子分析而得的。拍子組合的問題在音樂上很可注意。例如由印度林色地方及西域地方傳來的舞樂中,有名爲「只拍子」的一種拍子,就是把前述的二拍子與四拍子交互結合而作成的拍子。這那裏可以分明窺見一種理性的要求。

對於這樣造成的二拍子及四拍子的單純組織不能得到充分的滿足的時候,理性的要求就又打破這組織而造出屬於次階級的新的組織。這新組織根基於舊組織的破壞。例如四拍是舊組織中極自然的拍子,在出於理性的要求的這四拍子中,感情很是整頓,經過了第四拍的弱音的拍子,即豫想次小節的強音的拍子的來到。但現在倘破壞這豫想,在第三拍之次省略了第四拍,而直接移到次小節的第一拍的強音,就因了這豫想的破壞而感情發生一種新的攪亂。這是惹起從來的舊組織所不能致的新感情的,即造出了一個別種式樣的新組織。於是就有所謂「三拍子」。即

（四拍子） ● ○ ○ ○ ●…………

（三拍子） ● ○ ○ ●…………

再把這新組織的三拍子分析起來或組合起來，又造出六拍子等。

以上所述只是關於拍子的簡單的話。此外旋律也是同樣，隨了人類理性文明的進步，而音樂常受理性的整理，故有理性的音階的出現，又作出和聲法等樂理。所以今日的進步的音樂，欲作一曲，必受一切作曲法的規束。到了最近，歐洲人覺悟了這理性的束縛的過度，正在努力破壞從來的作曲法的定型。然而全然脫却了從來的形式，决計是不能作曲的。

要之，音樂是隨了文明的進步，應了理性的要求而進行的，這猶之戰爭：太古的人，用石棒石刀，其次用金屬的刀，進而改用弓與木槍，更進而變成火鎗與大砲。在今日的戰爭中，弓矢已不能抵抗大砲；在今日的音樂上亦復如是。用慣石棒石刀的人倘要進而改用弓矢，非學習弓矢的特殊的技術（即理性的方法）不可，倘欲捨弓矢而用鎗砲，則更須理性的修養了。

要由弓矢進於鎗，由鎗進於砲，所需要的不但是理

性的知識的進步；欲製造鎗砲，又必須借莫大的理性的文明的力。例如欲造大砲，必須研究鐵的性質，其他鐵的鍛法，砲身的製造法，火藥的研究，應知的事多得很。具備這等理性的知識，方能造出優良的大砲。而欲應用這大砲，又須有多大的理性的知識。倘沒有這知識，猶之死人面前的豐盛的祭饗，全然不能享用。

文明的進步，就是理性的要素的進步。能使進步的文明人得到充分的滿足的藝術，無論如何不能離去某程度內的進步的理性的要素。藝術既然必須與理性的要素相結合，則對於這理性的部分倘沒有相當的知識的準備，當然不能完全享用這藝術。所以進步的音樂，必定在某程度內伴着理論，且這理論是必要不可缺。

關於音樂的理論，如前所述，計有兩種：其一，因爲這藝術根基在一種理性的組織上，故必須懂得這理性的組織的內容。今總名之爲「音樂方法論」。其二，這藝術能與文明的進步相伴而進行，故其基礎須借別的理性文明的力來研究，常常供給充分進步的材料。這種學問可假定其總名爲「音樂原理」；即前者是參謀本部的職務，後者是兵工廠中的技師或更在後方的學者的職

務。

從來西洋音樂上的方法論，需要甚樣程度的理性的準備？大概包含下列數種理論：

「音樂初步」(舊名樂典)——這是就音樂的組織而說述音樂研究的準備的學問。稱爲「音樂入門」，最爲適當。

「和聲學」——研究音樂中所用的音的高低的相互關係，及其組合的方法的一種學問。

「旋律法」——以和聲法爲基礎而研究旋律的構成的方法。

「伴奏法」——研究在一旋律上附加伴奏的方法。

「對聲法」(又稱對位法)——研究二個以上的旋律相互組合進行的方法，這在中世紀的西洋音樂上最爲發達。

「卡濃法」——研究稱爲卡濃(Canon，關於音樂上用語，可檢查拙著音樂的常識後面索引，譯者註。)的一種旋律的組合法。(在本書後面第四章說明)

「覆蓋法」——研究稱爲覆蓋(Fugue)的一種特殊

的作曲法。(在本書後面第四章說明)

「作曲法」——研究今日所用的作曲方法。

「樂式論」——論述種種樂曲的形式。

「聲樂法」——研究人的聲音所表現的音樂，即聲樂的方法。

「器樂法」——研究樂器的性質，用法等。

「管絃樂法」——研究管絃樂合奏的組合法及用法等。

「指揮法」——研究合唱及管絃樂的指揮法。

以上都是以作曲或演奏爲目的的理論，以欣賞爲目的的知識，也有下列數種：

「音樂鑑賞法」——這是音樂美學的一部分，屬於其應用方面。目的是使人對於音樂能得正當的解釋與深刻的鑑賞。

「音樂史」——研究音樂發達的途徑，闡明從來的大家與名曲的特殊的位置。必以文明史爲背景。

此外還有種種，但普通的音樂方法論，止於上述。

其次，屬於第二部類的音樂原理方面，有下列諸種

學問：

「音響學」——是客觀地研究作音樂的材料的音響本身的性質的一種學問，屬於物理學的一部分。物理學中所含有的音響學，範圍非常廣大，並不與音樂都有直接的關係，但關於音的振動的現象，都在研究範圍之中。故就其中特別與音樂方面有關係的部分加以深究，特名之爲「音樂的音響學」。但從來音樂的音響學一名稱，僅用於極通俗的部門，卽音樂者所應知的部分名爲音樂的音響學。其意義就是「音樂者用的音響學」(Acoustics for musician)。故我現在所說的音樂的音響學，英名爲「音樂的物理的基礎」(Physical basis of music)。

「音響心理學」——是主觀地研究作音樂的材料的音響的一種學問，屬於心理學的一部分。音響心理學，對於與音樂沒有關係的部分當然也是研究的，故僅研究其中特別與音樂有關係的部分的或可名之爲「音樂心理學」；不過這名詞一向沒有人用過。

「音樂美學」——研究從音樂藝術而起的美的感覺，又加分析批判。

「音樂哲學」——研究音樂藝術的本體。

音樂既有上述的許多種的理論，那麼學音樂的人是否必須全部研究?並不盡然，第一，屬於音樂原理方面的學問，如前所述，猶之爲製造大砲而研究鐵的質地，當然屬於專門家的事業。不必知道鐵的性質，也能發射大砲。即音樂原理都屬於特殊的專門家的研究，不是音樂家的事業。在實際上，無論音響學，音響心理學，或音樂美學，都是深遠的研究。就是一人傾注全力去研究，恐怕盡其全生涯也不能窮盡。不但如此，近來文明愈加進步，學問愈加發達，一人專攻一種音響學也不夠事；細別爲幾小部分，而分門研究起來，則僅乎物體的振動一事，也要費全生涯的研究；空氣中的音波的進行，又要費全生涯的研究 無論如何非專門家以外的人所能充分研究的。但從一方面看來，今日的音樂方法論，無不應用這等原理研究的結果，無不根據這等原理研究的結果，然則欲充分理解音樂的方法論，只要略知此等原理研究的結果，極爲便利，又是通曉音樂的捷

徑。要之，音樂者或鑑賞高尙的音樂的人，必須大體懂得這等音樂原理研究的結果的梗概；但當然只要梗概而止；自此以上的深刻的專門的研究，沒有獵涉的必要，也不容易獵涉。

反之，第一類的音樂方法論，是今日的音樂者所必須充分通曉的。否則不能有研究今日的進步的音樂的資格。作曲也不能成腔，演奏不能完全。但前面所列舉的許多方法論中，也有與今日的音樂無甚大關係的，舊式音樂的金科玉律，例如對聲法，卡濃法，覆蓋法等皆是。這等在今日的音樂者沒有必須通曉的理由。過於束縛於這等舊式的規則，或反而有妨害於今日的進步的音樂的自由研究，也未可知。又最近歐洲音樂的傾向，已在打破從來的平均率和聲法（即現今各處一般音樂者所學習的和聲法），正想另闢新的路徑，像法蘭西的音樂家杜褒西（Debussy），便是採用這種新的方法的。脫去舊日的平均率和聲法，正是今日及將來的音樂的愈趨進步的傾向。過於嚴格地拘泥於舊式的和聲法，或許反而不能理解今日的進步的和聲法，也未可知。但從他方面看來，今日的新的和聲法其根柢仍置在舊有的

和聲法上，而正在努力打破舊和聲法的弊害，故倘不在某限度內了解舊有的和聲法，對於今日的新和聲法也不能充分理解。這樣說來，舊有的和聲法仍有在某限度內修習的必要。不過這等音樂理論是某一文明時期的當時的人的理性的要求的一種組織，並不在是一切時期中都有絕對的價值。其效果不過是一則了解當時的音樂所必要，二則作次時代的音樂的基礎而已。故學習此等理論的時候，務須明辨這等理論的根柢中的本體，及其所蒙的時代的衣冠。衣冠各時代變更，身體常是同一的，研究音樂理論的人，必須在音樂理論中發見這不變的身體。這原不是容易達得的事，欲達得這一步，必須把前述的音樂原理研究一下。

以上大致是對音樂家說的話。至於一般家庭中的人，僅求欣賞音樂，自不必充分研究方法論的全部。且在實際上，專門家以外的人極不容易充分研究其全部。但如前所述，欲欣賞今日的進步的音樂，而能感到深的興味，欣賞者的頭腦中非有充分的理性的準備不可。沒有此準備，無論如何不能理解今日的進步的音樂。需要甚樣程度的理性的準備呢？第一須讀綜合一般音樂

理論研究的大要的一種「入門」之類的書籍。但這所謂入門，比從來的音樂入門或樂典等範圍較廣，例如音樂原理的大要，和聲法的大意，旋律法大意，作曲法大意，樂式論大意，聲樂法，器樂法，及管絃樂法大意等，均具大略的一種音樂入門，宜先閱讀；此外前述的音樂欣賞法及音樂史的大要，也須一讀。這一點倘不學得，決不能欣賞今日的進步的音樂。我本想在這裏加敘此種必要的音樂理論及音樂史的大要，以供欲研習今日的進步的音樂的人們的便利；可惜爲這書的篇幅所限，未能充分說明，實爲憾事。讀者倘欲增進此方面之知識，希望一讀田邊尚雄著的從最近科學上研究音樂的原理（內田老鶴圃發行）該書卷末附記着許多參考書名，可以選閱

## 五　在家庭中欣賞優秀的音樂

現在想先就今日極進步的留聲機對於家庭的偉大的效果說一說，以結束這首章。

留聲機是距今八十餘年前（西歷一八七六年）美國人愛迪生所發明的。當時的目的，與照相相同，即照相記錄人的姿態及自然的風景，保留其形於後世，留聲機則記錄人間的聲音，傳之於後世或遠方。但後來這愛迪生的留聲機大加改良，十分進步，起初用手迴轉卷錫箔的圓管，後來不用錫箔而代以蠟管。又用發條代替手的迴轉，使常保住同樣的速度，與時辰鐘的發條同樣。其後（愛迪生發明後十二年）西歷一八八七年又經別人改良這蠟管的舊式留聲機，就變成像今日那樣的平圓板的留聲機。這裝置的利益，是一次灌入後，即可照其原盤而製造許多音譜盤，不但可以廉價發賣，又可以便於保存，因這改進，留聲機就廣行於世。

從來的灌音原也有很多的缺點。但這等缺點經過漸次的改良，到了最近，差不多已經完善。聽了現在的完善的留聲機，實在與聽實際的聲音無甚差別，唯一的缺點，只是音譜盤連續演奏的時間太短。如今有了電唱機，就更便利了，牠能一氣演奏長的樂曲。這實在對於喜好音樂鑑賞者的大幸福。如前所述，器械進步起來，則使用器械時也必需相當的知識。倘全無知識而

任意玩弄，則器械無論何等進步也不相干，器械越是進步，使用時越需要理性的準備。一般人對於這一點往往忽略，自己全無研究，像小兒弄玩具一般地使用器械，到了不合用或損壞了的時候，輒無端地埋怨商店貨物的不良。所以於進步的留聲機，只供商人當作廣告之用，或遊戲場中當作裝飾之用，一般人似乎全然不會發見今日的進步的留聲機的偉大的效果。在敘述這事之前，先要就家庭的優秀的留聲機的用法說一說。

留聲機的最重要的部分，是其發條。外部的裝飾無論何等精美，倘內部的發條粗惡，其器械就等于玩具。日本製的，頗多這類的粗劣的器械。即有價格昂貴的貨物，也多花費在外形的裝飾上。故每具值價五百元或七百元的留聲機，倘其發條粗劣，仍不過是一種玩具。反之，外部的構造即使粗惡，只要發條良好，即是優等的物品。在這點上，西洋貨頗多優良的物品。現今有最優秀的定評的，首推美國的愛迪生留聲機。這牌子的器械有特殊的構造，其留聲片(Record)也與普通的留聲機所用的不同，是上下振動而灌入的，這灌入法非常良好，發音幾與原聲無異。但這種器械不能適用普通的留

聲片。其次，能適用普通的留聲片的，爲美國的勃郎史微克公司的器械及采尼的器械，這兩牌子的製品，于器械的構造上都有特別的改良，故其發音頗爲純粹，帶着同實際的聲音一樣的軟味，同時針的不快的摩擦聲又極稀少。又最近美國新出的凡倫司留聲機，是凡倫司坦所發明的。這種器械，用普通的微克托公司的留聲片也能發出非常柔軟而精練的音響。又勃郎史微克公司的留聲片，發音也很純粹，在現今世界上一切左右振動的留聲片中最爲精良。除上列數種優良的器械以外，其次還有美國的微克托公司及科倫比亞公司的製品。這兩公司的製品性質比上列者稍劣；然而也有可取之處，卽堅固而便于使用，留聲片的製造，微克托比科倫比亞爲良好。但論到留聲片中所灌入的音樂家的演奏技術，則微克托所收羅的最優秀。與這美國微克托公司有關係的，是英國的「His Master's Voice」公司，這公司也有非常良好的留聲片出品。其所灌入的樂曲的藝術的價值尤爲高貴。但購用這種優良的器械的人倘不懂使用法，仍是無用的。第一要事，開發條的時候須用力平均，開到八分而止；又使用後須得把發條全部放寬。

更有一重要點，所用的針必須選擇最優良者。倘貪便宜而購用廉價的針，結果必破損音譜盤。又無論優良的針，凡鋼鐵製的針，每針只用一次，用過一次後應即棄掉。用肉眼觀察，用過一回的針固然無甚損失，似不妨再用第二次；但用顯微鏡觀察起來，用過一次之後針尖早已磨損。故用第二次時，必須破損音譜盤，而美的聲音也大變了。故在這點上看來，最良好的針是三角的竹製的針。這竹針每用過一次後可自己用器械削尖而再用。

這種最進步的最近的留聲機，我們可利用之于種種方面，用之于家庭中，可以教養趣味，進而改善家庭生活。用之于學校中，可以完全收得最進步的教育的效果。用之于社會中，可以養成高尚的國民的品格，進而提高每日的工作的能率。今將其主要的效用簡單說明于下

家庭中能善用留聲機，可以達到下列諸種目的：

第一，留聲機可以養成高尚的趣味 這理由在前面也曾說起過。今日的文明人，在肉體勞動以外多少必有一點精神勞動，故除供給身體的營養分以外，精神的

的營養分也須供給。精神營養分中效果最多的，便是音樂。僅得飲食，不是人生的營養供給的全部，故又必攝取音樂以補足之。這在文明人尤為必要。一位美國詩人房迪克（Van Dyke）來日本東京帝國大學講演，曾經有「當作食物的書籍」(Books as food) 的一句話。我也要援他的例來盡力主張「當作食物的音樂」(Music as food)。要實行這主張，則家庭中使用優秀的留聲機，是最上的良法。（但使用舊式的留聲機，反而不好，猶之食腐敗的食物。從來的留聲機的多弊害，理由即在于此。）倘能使用優秀的留聲機，每晚得在家庭中接近世界第一流音樂大家的演奏，其效果非常偉大。且留聲機的使用，其時期與時間均可聽家庭的情形或自己的職業的便利而自由酌定，無論何時何地，都可聽便。眞是再便利沒有了的良法。我數月以來，規定每天吃兩餐飯（據我的意思，我們不是完全筋肉勞動的人，像勞動者地每日三餐，實屬過多。若減為二餐，減少食物分量，而採取效果豐富的食物，則胃可多得休養的時間，其血液即可移補腦髓。但必要的營養分也不可缺，故每食必用奶油等多熱量的食品），即午餐及晚餐照常例；朝晨則廢止

物質的食事而在早餐的三十分時間中靜靜地從留聲機聽賞極高尚的音樂，以代替營養。我自己覺得效果很多。對于這目的，罷哈(Sebastian Bach)，裴德芬(Beethoven)，商賞(Saint Saens)，曉邦(Chopin)等的近世音樂，中世加特力克宗教樂，猶太宗教樂等的音樂最爲適宜，效果亦最多。

第二，家庭中爲體育的目的利用留聲機。因爲這不僅由運動而來，乃從體育與趣味的一致而來，故體育的效果甚多。更有趣味的，是合了留聲機的音樂而在家庭內與孩子們及家族人員一同舞蹈。晚餐後行之，最爲愉快歡樂。我的所謂家庭踊，就是爲此目的而作的。(譯者注田邊尚雄君有關于家庭踊的著書。)自來東洋人缺之「享樂生命」(to enjoy life)的思想，而多於憂世的人生觀。生活的「苦」與「憂」大不相同；無論何等苦的人，也可充分享樂生命。倘不能享樂生命，決不能說是 efficiency。我的家庭踊，就是爲此目的而作的。我普勸世人提倡家庭內的舞踊。也許有人以舞踊爲下賤之業而可恥；然而這是指舊時的優伶妓女的舞踊，與我所謂家庭踊全然不同。我所謂家庭踊，是比西洋的 Dance 更

上品更優雅而經過體育的改良的一種日本式舞蹈。家庭中行這種舞蹈的時候，所困難的是伴奏樂器的問題。倘能利用留聲機，就非常便利而多效果。現在市上已有家庭踊專用的留聲片發售。我家平日晚餐後常集合家族人員（妻，兩幼兒，一婢女）行此家庭踊約三十分鐘，甚覺愉快。

第三，家庭中利用留聲機以練習音樂。為練習音樂之用的，另有特製的練習用留聲片。例如唱歌，難唱的地方特加說明及範唱，又附詳細的說明書，何者為錯誤的唱法，何者為正確唱法，一一灌入留聲片中。用這等留聲片而自己用功，無論在鄉村中，無論自己所歡喜的甚麼時候，皆得自由地詳細受世界第一流音樂大家的教授。這種良好的用功法，除用留聲機以外更無可他求了。現今最進步的留聲機，其發音從音色以至抑揚頓挫等細微點，與實際的聲音全無差異，又不但返復數回永不討嫌，且每回絕對同樣地正確地返覆。這一點是無論那個大音樂家的演奏所辦不到的。

第四，與前同一理由，又可用留聲機在家庭內練習外國語。多忙的人欲用其餘暇以學習外國語會話，利用

留聲機最爲便利。爲這目的，特製有會話練習用的留聲片。在外國這方法已實施于大多數的人們而獲得良好的效果。日本也有英語練習留聲片的製造。其他法語，中國語，俄語，西班牙語等，將來一定也可用這法來練習。

第五，利用錄音機，可爲家庭生活改善的一助。我爲這目的使用着近來日本發明的簡單的錄音機。如能用美國的大形的 Dictaphone，則效果可更充分。關于這事容在後面詳論，現在就家庭內錄音機利用的方法舉一二例說述于此。錄音機是一種極簡單的小形的器械。卽在普通留聲機的側面添附一旋扭，又附有灌入用的針及喇叭。譬如我現在有事外出，卽可用這錄音機以接見來客。我們平常外出的時候，來客只得將事由吩附于家人或婢僕；然關于特殊的學問上或事務上的事，門外漢或婢僕不能理解，卽囑其轉述，必支吾不全或錯誤，其吩附必全然無效。這時候倘利用錄音機，卽可在會客室中放置一錄音機，在其上置蠟盤一片，裝着旋扭；主人不在而有來客訪問的時候，僕人卽可請來客將所要對主人說的話向這器械說述，將扭一旋，器械卽行

回轉，來客立在器前，用普通的聲調（不必特別大聲）把自己所欲對主人說的話灌入蠟盤中 說完之後，再把扭一旋，器械就停止，來客即可歸去。後來主人歸家，把器械一開，即聽見來客的聲調極明瞭地陳述他的來訪的事由。（全不像舊式的蠟管留聲機地發音低小。）且這蠟盤用過之後，可自己改削，用至數十回之久。又如偶有要事要出門，而對于約訪的來客有要說的話，也可將自己欲說的話灌入器械中，然後外出。客人來訪的時候仍能聽見主人自己親口的說話，聽畢之後，再將答說灌入器械中而去 這辦法在事務上非常便利，且灌入法又極容易，與舊日的器械的麻煩全然不同。我家中的未入學校的幼女，常常把自己的唱歌等灌入錄音機中，以爲遊戲。

以上所述，是家庭內留聲機利用法 次再就學校中的留聲機利用法，擇一二例略述之

第一，利用于體操上 舊法由體操先生發大聲叫一二三……，學生無精打彩地舉動手足，故體育不易發達，近來美國的小學校，不用one two three ……來教體操，而改用留聲機演奏有勇壯的拍子的音樂，學生就跟

了音樂而愉快地熱心地演習體操。這辦法可使筋肉的伸縮與血行從身體與精神兩方面同時受得刺戟。其效果的偉大，實爲舊式的體操家所不能夢見。

第二，習字及手工上的留聲機利用。即在習字教室中用留聲機演奏特殊拍子的好聽的音樂，學生一齊合了這拍子而運筆習字。照實驗心理學者的研究結果，這比較舊式的默默的習字可以寫得快而又好。又在實際施行上也會獲得良好的成績。大概是因爲起習字的動作的腕的筋肉的運動，與音樂的拍子相一致的時候，血行也最旺盛的原故。爲這目的，美國有特製的習字的留聲片。

第三，教授音樂的組織及歷史時的留聲機利用。音樂歷史的知識是很有興味的，同時又是音樂趣味養成上所極必要的。但僅用先生的講義及書籍，不能完全達此目的。倘同時能演奏歷史的樂曲給學生聽，即容易奏效。要演奏樂曲，除了用留聲機以外沒有別的良法。現今西洋已有關于音樂全史所應用的留聲片的製出。

第四．爲動物學教授參考之用，把各種動物的鳴聲極明瞭精細地灌入留聲片中。然而並非娛樂的模倣，而

是純粹學術的。各種鳥類的唱聲，蟲類的唱聲的區別，無論那一個動物學大家，决不能爲學生舉示實例。把這等唱聲灌入留聲片中，最爲便利。關于動物的唱聲的知識，在動物學學習上是極重要的事；從來因爲不懂得留聲機的利用法，故一向疏忽。

第五，是音響學研究上的利用法。但這是屬于專門的部類的，現在且略而不說。欲知其詳，可參看米爾勒的樂音的科學(Science of Musical Sounds)。

第六，灌入偉人的言語或演說，以供修養之用。又其他關于娛樂遊戲的方面，也都可同樣地利用。

近來又利用于盲人的教育上。我在東京盲學校中利用留聲機于盲人教育，迄今已很有成效。

最後再就今日的社會上的特種的留聲機利用法說一說。

第一例，是美國的叫做Dictaphone(筆記用 或口授用留聲機）的一種電氣作用的留聲機。稍大的公司中，都備有這器械。公司裏的經理或總務員朝晨一到公司，卽旋動這 Dietaphone 的電氣扭，使之自動地回轉，在其喇叭口用普通的聲調吩附這一天所當行的事

務上事件，他的說話就極明瞭地收入蠟管中。灌音的手續，全無像舊式的蠟管留聲機的困難點，聲音也不太輕。例如今天應發那幾封信件，甚麼信中應該說甚麼事，又如命那個職員辦甚麼事件，發送甚麼物品到甚麼地方，某人來訪的時候應該對他說甚麼話。凡一日中所必要的事件，可費三十分鐘的工夫；統統吩附在這器械中。吩附完畢之後，這總務員卽可作別的行動，或出公司去也不妨了。于是這種已經灌好的音片立刻分配于各辦事室，例如關于函件的，分配于打字部，立刻由打字部分別製函發送 全公司的事務就敏捷地依照一定的秩序而進行，實在是莫大的時間的經濟。efficiency 因了這器械而理想地實現了。

其次，更有興味的例，是打字室中的留聲機利用，卽打字的時候用留聲機演奏特殊的拍子的音樂，一面聽樂，一面打字；這與前述的習字同樣，比較從來的默默地打字，可以快速而正確得多。故近來極流行伴留聲機的打字 有的人以爲一面聽樂一面做事，容易分心而誤事；其實不然。爲這目的而特製的打字用留聲片，其樂曲的曲節不會牽引人的注意，而其拍子能在不知不

譜之間發生一種作用于精神上。故打字者的注意能不被音樂所分奪，興味反而集中于工作上。這都是實驗心理學者的研究結果。

還有一有趣的例，最近歐洲大戰末期的時候，戰場上的兵隊，必由一兵士先導，這先導者背後負一囊，囊中有一大喇叭向後伸出，這是一具特別構造的留聲機，這留聲機的構造的特別之處，是背了快跑時針也不會脫出留聲盤，又能自動地動作，發特別的大聲。故雖在戰爭中，兵士也能受這雄壯的軍樂的鼓舞而勇敢地前進。用了這器械可不需喇叭手或軍樂隊，一切都由這器械自動，故可因此而節省許多的人員。

此外留聲機尚有許多應用之處，不遑一一列舉。以上所述，不過其一二例而已，他如國民品性的向上，士氣的鼓舞，主義的宣傳等，也大可利用留聲機。上次美國參加歐洲大戰，得了勝利的時候，有人問他們勝利的原因何在，他們回答說，留聲機與心戰影片的效果最大。輕視留聲機爲玩具的人，聽了這話可以有所覺悟了。

留聲機的利用，在將來當更廣大。其利用之途一定

還有不少 據我想來，潛航艇長時間潛航于水中的時候，也可利用留聲機，用特殊的旋律與拍子的音樂，以恢復乘員的精神。這又是留聲機利用的一途。

# 第二章　音樂的組織

## 一　音樂的三方面

現在要論述何謂高尚的音樂的問題，但先須一般地從音樂的組織上說起。

音樂上所用來演奏的作品，名爲樂曲（Musical Work）；創作這樂曲的人名爲作曲者（Composer）；作曲者的任務是求自己所作的樂曲中備有優良的主意與主張。沒有主意的支離破裂的音樂，幾個音像走馬燈一般輪迴的音樂，在藝術上決不是良好的作品。必須把作者自己心中的一種思想表出在音樂上，方有藝術的作品的價值。

現在有「作曲法」（德語Compositionstehre）的一種學科，即爲西洋音樂特定的一種作曲方法。作曲者不一定要懂得這作曲法。第一流的音樂家中，常有不學作曲法而作曲，而其所作出的樂曲即爲將來的作曲法的範本。這樣說來，作曲法並非絕對非懂不可的一種學問。有生知的作曲天才的偉人，自然不學而暗合；惟第二流以下的人，則學習了作曲法之後所作的曲，比未學習時所作的曲當然優良得多。在這點上看來，所謂作曲法的一種學科，對作曲者究竟是便利的。

所謂作曲法的一種學問，性質與科學不同，並非發見樂曲必須怎樣作成的定律（Law）；不過是探求怎樣作曲可更良好的規則（Rule）而已。所以我們倘然發見脫出現行的作曲法規則的樂曲，而直指爲誤謬，是不可以的。作曲上還有比作曲法則重要的條件，即前面所述的所謂確實的主意與主張。

音樂既是藝術，則不僅止于我們想像，又必須用一種方法來把牠表出于外部，這方法就是「演奏」（Performance）。故音樂是因演奏而方始發生的。聽說有的音樂家耳中常常聽見音樂的聲響；但這種主觀的聲響，只

有他一人覺得有意義，對于這人以外的人全無何等的影響，故不能稱為藝術上的音樂。故藝術上的音樂，均以演奏為必要條件。

演奏者所負的任務是甚麼?是理解音樂的性質，正確表出作曲者主意與主張。世間的演奏者中，常有用自己的心情來演奏他人的作曲的人，這對于作曲者是最大的侮辱，不可不誡。倘要演奏別人的作曲，非充分詳知作曲者的境遇，主意，及歷史上的價値等不可。所以演奏必須通曉音樂史 但例外的也有。例如十九世紀中葉匈牙利大洋琴家李斯德（Liszt），常取他人(例如以前的德國音樂大家修裴爾德 Schubert)的作曲，稍加變形，即當作自己的作曲而演奏。但這時候，必須在作曲者的姓名下，附記演奏者自己的姓名（例如 Schubert Liszt)，以表明其責任。

音樂以鑑賞的效果的大小為優劣的標準。但鑑賞的結果因各人而略有差異，有的人感到非常的美；別的人也許並不感到甚麼美。例如德國的華葛耐爾（Wagner)十九世紀末世界最大歌劇作者)的歌劇的旋律，是今多數人所熱烈歡迎的；但在當時非常受人攻擊，被評

爲醜惡。又如交響樂(Symphony)的創始者奧國的罕頓(Haydn 十八世紀中葉人)的交響樂,現今的人都贊嘆其旋律的優美;在當時也是被評爲惡俗而無藝術的價值的。(這大概是因爲罕頓的旋律比較罷哈 Bach 等的旋律易入于俗人之耳,故聽慣罷哈,亨代爾 Handel 等的複雜的旋律的人突然接觸了罕頓單純美的旋律,非常不慣,故有惡評。)尤其是近來印象派,未來派等的音樂,有種種的毀譽,有一部分人珍重之如寶玉,又有一部分人鄙棄之如瓦石。有名的德意志大作曲家罷哈(Bach 十八世紀初)的作品,在音樂理論家視同金科玉律;然而多數人都不歡喜聽,音樂專門家中也極少有崇拜罷哈的人。據罷哈一派的人們說,不歡喜罷哈音樂的人是因爲不解罷哈的深遠的理論的原故,猶之向不懂高等數學的人演說最近的相對性原理(德國恩斯坦所主張的對于從來的科學及哲學的大革命的原理)上的時間及空間的哲學,當然不會有效果。又據罷哈的反對派的人們說,藝術是超越理性的,直接感情的動作。徒然設立許多不合于今日一般人心理的理性的規約,而作出難解的樂曲,只是與今日的人類沒有直接的關

係的藝術。具有現代人心理的我們，不歡喜聽罷哈的音樂，原是當然的事。愛好罷哈的音樂而奉之爲至寶的人，是與現代人心理不同的偏見者、這等議論，都是從對于藝術的偏狹的見解而起的。兩方都有一面的眞理，但在藝術廣大的意義上看來，都不能說是正確的議論。這等都是由于人們的偏狹的見解而起的。例如人們批評美人，說這人的鼻梁高而口小，故是美人；又說這人鼻低口大，故不是美人。卽在批評者的心中設立着「鼻梁高而口小者爲美人」的一種理性的規約，自己在不知不識之間受着這規約的束縛，故其心中所承認的美人就限定于那種型式的顏貌 這種規約的發生，由于遺傳及教化的結果。這結果决不是必然的，恐是偶發的罷。故日本以白色皮膚的爲美人，印度則以黑色皮膚的爲美人；日本以乳房小的爲美人，非洲則以乳房大的爲美人；一地方以口小的爲美人，另一地方以口大的爲美人。古代東洋以細眼的爲美人，今日西洋以大眼的爲美人。又倘用更高遠的眼光看來，凡心地正直的女子都是美人，豈必限于鼻與口的形狀？音樂也是這樣的。倘是美的人格的發現，無論其爲舊式的對位法的作曲（說明

詳後)，或罷哈的道理深遠的組織，或印象派的，或未來派的，其感動我們的心，是同一的。捨此以外，都不是能賞識大藝術的人的態度。但這原是就音樂的價值而論的，並非說對今日的人獎勵與今日的教育大異的罷哈的音樂大有效果 倘要及早普及高尙的音樂于世間，而顯出其高尙的效果于大衆、務須與今日的大衆的心相一致而活動，否則效果必然淺鮮。例如對今日的我們宣傳與我們的國民性相一致的意大利或法蘭西（即拉丁民族)的音樂，則西洋音樂立刻可以普及，人們蒙其恩澤一定極大；反之，倘對今日的我們宣傳與我們的國民性相反，又與今日的世界的感情教育相反的，近于舊式哲學的，十八世紀時代的德意志音樂，無論費多少心血，教育的效果也很少 這種勞多而效少的工作，在注重能率(efficiency)的今日的社會中實在是可笑的徒勞。然而這話並非評定當時德意志音樂的價值的意思。人類的精神作用，小至個人，大至全人類的歷史，在其一面常是循環的。某時期中所要求的，常在別的時期中再被要求。文藝復興(Renarssance 便是其一例。浪漫主義的藝術(說明詳後)又是其一例。今日早已納

入過去的博物館中的那種德意志音樂，數百年之後或將再爲世間所要求也未可知；且這是必然之理。到這時候，其外型當然適應了新時代的要求而發生變化，文藝復興及浪漫主義，情形都是這樣，但其精神全是過去的時代精神的復活，在這意義上說來，今日世界的音樂精神，其一面與日本平安朝的雅樂相接近，是很有興味的一種現象。關于這一點在後章中當再詳述。

如前所述，從高大的藝術的眼光看來，區區的規約與時代精神，風土情形等，不是可以左右藝術的價值的。藝術是超越時間，空間，物質的而直接發現人格的；被這等規約及精神所束縛而生活着的我們，鑑賞這等藝術的能力總有多少差異，原是難怪的事。況且土地風俗各異，同化的力不足夠的時候，更屢起這種問題。我們聽了現代中國的音樂，除了研究的好奇心以外，不會再發生像聽西洋音樂時的濃厚的興味。同樣，在全無對于西洋音樂的規約的素養且缺乏與之同化的能力的人，其對於裴德芬的雄大的交響樂，商賞（Saint Saens十九世紀末法國大作曲家）的艷麗的旋律，華葛耐爾(Wagner)的高遠的樂劇，恐怕比對於俚巷的童謠還不

愛聽呢 在外國有這樣的例：有一次歐洲有一羣優良的音樂家，赴阿剌伯開演奏會，入場者很是衆多，會場中也有喝采之聲；但閉會之後，聽衆走出街頭，聽見各處的土人的正在歌唱俚謠，他們非常感動，相與這樣說：「這才是眞的音樂。剛才所聽的西洋音樂其實不過是一種奇妙的噪音。」諸君聽了這話，不可笑他們 這是接觸於藝術的本體的一大問題。我們看了西洋音樂的人爲的規約，應該自己反省一下，不自反省而冷笑他人的所言，是下流者的行爲。更舉一例：據一位有漫游東洋的西洋音樂家的記錄，他在中國北平的時候，曾在公衆前巧妙地歌唱修裴爾德（Schulert 十九世紀初德意志最美的歌謠曲的作者）的歌謠曲，在唱奏中一般聽衆都莫明其妙。這原是因各國人的風俗，趣味，教化不同及國民的遺傳而起的情形，多少可以原諒；然而不能以此爲判斷音樂的優劣的標準。音樂的價值，視作曲者或演奏者的高尙的人格的表現而定。這所謂高尙的人格，不限于某一種國民，也不限於某一時期，是土地，風俗，歷史所不能左右的，超空間又超時間的性質的 非如此即不能稱爲眞的高尙的藝術。從這意義上說來，德意志

的裴德芬(Beethoven),法蘭西的商賞(Saint saens),波蘭的曉邦(Chopin),比利時的浮當(Vieuxtemps十九世紀末世界最大提琴 Violin 大家),都是同等的高尙的藝術家。我們不說是拉丁音樂故佳,是德意志音樂故不佳。拉丁音樂的最高者,條頓音樂的最高者,或日本平安朝音樂的最高者,都是同等的高尙的音樂。

注:日本平安朝的音樂,卽雅樂,當在後面詳述;然恐讀者不明所稱雅樂是指何種音樂,或不免誤解,故先在這裏簡單地說一說。所謂平安朝的音樂,卽雅樂,不僅是日本的音樂,又不僅是中國或朝鮮的古代音樂。這是由以下諸國的藝術凝結而成的。第一,巴比倫古代樂,及埃及古代樂爲其一要素。其次,距今數千年以前,小亞細亞地方有阿西利亞人崛起 呑滅巴比倫,承繼其音樂。又次,這阿西利亞人征服埃及,於是埃及音樂與巴比倫音樂融合一致。箜篌等便是巴比倫的樂器。其後波斯起而代替阿西利亞,於是波斯音樂與古代巴比倫音樂與埃及音樂三者相融合。亞歷山大帝東征印度,把希臘音樂與波斯音樂完全融合,又加了幾分印度

音樂的風味。亞歷山大帝歿後，自中央亞細亞至波斯，以及印度的一部地方獨立了，建立能克托里亞國．這國在中國漢代就是所謂大月氏國。古代巴比倫，古代埃及，希臘，波斯，及印度西部的文明，團成一起而在這大月氏國中產生優秀的文明。這大月氏的國王中，有一位最有名的迦膩色迦王，非常崇信佛敎，努力輸入印度東部的佛教藝術，結果就把印度音樂融合於從來的希臘，埃及，巴比倫的音樂中。美術方面大體也同一傾向，所謂犍陀羅美術便是。就音樂而論，這犍陀羅音樂中的名物，卽今通行的琵琶．琵琶便是這地方的樂器。(不是純粹的印度樂器．)篳篥也是大月氏的樂器。中國稱大月氏爲西域，又稱爲胡。故謂篳篥是胡人的樂器。又胡弓是巴比倫人的樂器．總之，當時大月氏的藝術，在當時最爲繁榮。這就是日本平安朝音樂的主要的要素、然輸入日本以前，又經過長期的精鍊。中國在四五千年前文化十分發達。音樂方面，有琴與瑟（後變化而爲箏）的合奏。但這等中國固有的音樂，與日本平安朝的音樂不

同。中國到了漢朝末葉，與西域（即大月氏）交通甚密，於是前述的極繁盛的犍陀羅音樂就在這時候輸入中國，與中國固有的文化相融合，而成爲六朝的音樂；更精鍊而成爲隋唐的音樂。例如笙箏進步的樂器，都是西域文化和合中國文化而產生的。這隋唐文化輸入日本，受了些日本文化的影響，即成爲日本的雅樂。但中國與羅馬，當時已有直接或間接的交通，故又含有幾分羅馬的影，也未可知。總之，日本平安朝的雅樂，是巴比倫，希臘，埃及，波斯，印度，中央亞細亞，中國，朝鮮各國文化融合而生的一種藝術。換言之，即中世以前的全世界文明一致融合而成爲日本的雅樂。故僅視雅樂爲中國的音樂，或藤原氏的音樂，即大謬見。關於此事，在後面當再詳述，現在先略述於此，以明其大概耳。

如前所述，凡藝術的價值，不限於一國民或一時代，而全是超越時間與空間的。（這原是藝術價值的問題，與前述的「欲普及西洋音樂，與其鼓吹德意志音樂，不如鼓吹直接發表感情的拉丁音樂爲合於我們的國民

性」的議論全屬別的問題。)

但欣賞高尚的音樂的我們，都是受時間與空間的支配的人，即我們大多受着風俗，習慣，教化，遺傳等的束縛。如欲除去這障礙物，而直接接觸爲藝術價值的本體的人格，必須利用超脫這等時間空間的束縛的手段。這手段，一面是普遍的，同時另一面又是各個人的特殊的。這所謂特殊的，就是欲脫離各個人的特殊的風俗，習慣，教化，遺傳而觀看藝術的一種特殊的修養訓練。所謂普遍的，就是欲直接接觸這普遍的藝術的大人格的一種修養訓練。有了這兩種音樂上的訓練修養的力，方才能接近高尚的音樂。音樂越是高尚，換言之，所發見的人格越是大人格，則欣賞又判斷其美的時候需要特殊的藝術上的訓練修養的力越多。即欣賞的能力是因訓練而發生進步的。故不顧自己修養的未熟，而僅用自己的感情的不滿足來誹謗大家的演奏，是很不妥的行爲。

注：怎樣可以養成欣賞的能力？在第一章中已經大致說過。然恐尚有未盡，故現在再述自己的經驗談，以供全然初學者的參攷，這原不過是一片老婆

心而已。凡欲養成欣賞的能力，務須多聽名家的演奏。然而也並非教人到一切音樂會去聽樂。所聽的過於混雜，容易使初學者迷於判斷，與學生時代亂讀名家的著書同一情形。儘管長久繼續聽下去，到後來原也能自己判斷其良否；然而過於浪費時間與能力，終非善法。然則何者為善法？其答案視各識者的意見而稍有紛歧。據我的經驗而說，最初宜乎選取在自己易於入耳的淺近的（這所謂淺近，不是下賤的意思，乃近於自己的趣味的意思。）音樂七分，和高尚的音樂三分，對於高尚的音樂漸漸馴染起來，漸漸減少淺近的音樂的成分。一方遞增，一方遞減，終於以高尚的音樂為主體。據某識者的意見，最初可去聽淺近的音樂，以後漸次及於高尚的音樂。又有人說，最初全然避去高尚的而接近淺近的，後來不容易脫離淺近的進於高尚之域，故在欣賞能力養成法中為不良的方法。倘反之，最初完全選用非常高尚的音樂而排斥一切卑近的音樂，又容易像前述的初聽西洋音樂的阿剌伯人及中國人一樣，結果使之失却了對於高尚的音樂的興味，

這方法在理論上是很好的，但在實際上難於實行。實際上不能實行的方法，徒然的議論也屬無益。總之，要養成音樂的欣賞力，還是用前述的方法，屢屢赴音樂會聽樂。聽的時候，可少關心於次流者演奏，而多關心於大名家的演奏。這在欣賞能力的養成上有很大的影響。世間常有人說這樣的話：「我們對於西洋音樂是全然不懂的，故並不希望學習上等的音樂，就是淺近的也好，將來漸漸進步之後，再學上等的音樂也未晚。」如果抱這種低的志望，那便在現在的論外了。我們聽了專門家的演奏，欣賞藝術的能力就漸漸被引導向高尚的方面。我們陷入迷途而不能自决的時候，必須有忠實而懇切的引導者。陷於迷途而不能自决的時候，杜撰的胡亂的教導最易使人陷入錯誤。藝術之道，是很深而又很容易錯誤的。我的意思，起初就請教踏在正路上的先進者，是進於高尚的境域的良法。

拿淺近的音樂來同高尚的音樂相比較，而欲知高尚的音樂的優點在於何處，先須獲得音樂的目的，作曲者的主義及意志，時代的精神，某曲的形式構

造，樂律和聲的性質，音樂的構造，演奏法等知識。故欲養成最進步又最正確的欣賞力，除多聽演奏之外，尙須通曉各種音樂的理論。(關於這一點，在第一章中已經說過。)一般想欣賞音樂的人，大多不歡喜讀書或攢研煩複的理論。這就很難養成完全的欣賞能力。但倘一味多讀書籍，而不多接近優秀的演奏，則所讀書籍無論怎樣富豐，也斷難理解音樂。無論何種科學，不伴實驗的理論大都虛空而無益，音樂也是這樣的。世間有「百聞不如一見」的諺語，在音樂上恰好與之相反，「百見不如一聞」。

## 二　形成音樂的要素——音

音樂一物，廣義地說，是組合種種音而表出美的感情的一種藝術。構成音樂的材料，是音。這所謂音，是怎樣發生的？怎樣從樂器傳達於吾人的？又人怎樣能用耳攝受的？——研究這等問題的，有稱爲音響學的一種學問。但我們僅以欣賞音樂爲目的，並不一定要從音響學

而研究 但人類的性情各不相同，眞是所謂十人十色，故也有對於無論何種研究都非穿徹根抵不能滿足的人，這是偏於理性的研究的人。倘有這樣性情的人，研究音樂時欲根本地研究音響方面的學理，有從最近科學上研究音樂的原理的一冊書（東京日本橋區大傳馬町二丁目內田書店發行），可供閱讀。這書中便是說明着這等問題；倘要更加深究，而另求更專門的參考書，該書卷末詳列着各種參攷書一覽，也可便於採用。反之，倘有不歡喜這種科學的研究，而對於理論反而覺得不快的人，卽偏重感情的人，則沒有穿鑿音響學的必要。音響學原來是一種科學。光是研究這種科學，對於藝術的理解上是全無干係的。換言之，音響學不是爲了說明音樂而作的學問。音響學是自己有獨立的價値的一種科學，音響學不能爲音樂的說明，對於音響學本身的値價全無損害。同理，音響學能說明音樂，音樂藝術也並不因此而高尙。不 過倘能懂得音響學中有幾種事實則對於音樂的組織的理解上便利得多，是的確的事實近來音樂研究的人們中，有議論這事的有效無效，而攻擊音響學的人，其實這全是與音樂研究了無相干的

懸論。但這懸論中也有一部分可取之處，例如德意志學者海爾謨霍爾芝(Helmholz)著音響感覺論一書，書中說着很高深的音響學上的發見與發明；這位先生說得過於高調，脫出了音響學的領域而旁入於藝術的境內，有主張科學萬能的傾向，這就成了問題，在音響學的一種科學上惹起迷惑。然而在現在這已是過去的夢了。

今日的科學的音響學，决不論及這種問題。音響學全部處在科學的地位而發展。倘欲對於音響學有所議論，請勿就海爾謨霍爾芝而說，希望對於雷萊(Rayleigh)的有名的音響學(二卷)加以批評。

故我們現在對於音響學全無議論的必要。不過能取其中二三事實以爲常識，則對於音樂組織的理解上可得便利，所以現在要把這等事實略說一說。主要的是關於音的性質的事。

要說音樂的形式的如何發生，先須考察音的組合；要考察音的組合，又必先就音自身的性質說一說。今簡單敍述之於下。

凡一物的性質，其中必有兩種區別。其一是「性的」(Qualitative)性質，其二是「量的」(Quantitative) 性

質。所謂性的性質，就是把兩者在性質上比較其差異，然而不能測定其分量上的差異。反之，所謂量的性質，就是把兩者在分量上比較其差異、在量的性質中．這分量的比較在實際上原也是困難的，要精確地作數學的表示，非常困難；例如室內的明度（卽光明分量），便是一實例。比較此室與鄰室的明暗，而欲測定其倍數，例如此室比鄰室明二倍，直接比較很不容易認知。只有在理學上可以正確地測知光的 Energy 分量，故一用理學的上的方法，兩室的明度卽可精確地比較了。但不用測量光的 Energy 的煩複的方法，而用更簡單的方法，也未始不可測定明暗之度、故室內的明度，可斷定其爲量的性質，不是性的性質。這與後面所述的音的強弱同一道理。

要在音樂上說明這兩種性質的區別，還要先拿人的性質來比方一下，可更容易了解。譬如說這人是誠實的，那人是虛僞的，是說性的性質。何以故？因爲比較兩人的時侯，要測定甲比乙誠實兩倍，或虛僞三倍，這分量的比較是全然不可能的。例如甲說十句話中有四句是眞的，乙說十句話中有六句是眞的，故可決定乙比甲

誠實五成，或甲的誠實只有乙的誠實的三分之二——這樣的結論完全是不近情理的。因爲人說了一次誑，就是虛僞之人；決不說誑的，就是誠實的人。反之，身材的高低，身體的輕重等性質，當然是量的性質。重六十斤的人與重九十斤的人，明明是後者比前重五成。

更進一步而考究這性的性質與量的性質，前者稱爲絕對的性質，後者可稱爲比較的性質。何以言之？因爲前者不必拿二物比較，其自身中具有意義及價值；反之，後者則必須拿二物來比較之後，方始能判斷其意義與價值。例如誠實，是照樣說出實際的事實，即使世間一切人都誠實而沒有說誑的人，誠實仍是誠實，誠實的性質並不是有了虛僞而方能存在的。世間假如到了全然沒有虛僞的時候，也許沒有再設「誠實」一語的必要，「誠實」一語似乎不妨廢止。然語言儘管廢止，誠實的意義依然是存在的。故可知誠實有絕對的性質。反之，人的高與矮，要兩人比較之後方有意義。假定世間無論老幼男女，皆規定六尺高，就無所謂長子與矮子了。「六尺」的意義，原是一切人規定高低之後也永遠存在的；但這是長度的意義，不是長子矮子的意義。長度與長

(或高度與高,)意思當然大不相同。長度是絕對的,長是比較的。輕與重也是同樣。重量的重是絕對的,很重較重的重是比較的。比較之後,方有其意義與價值。

現在爲甚麼要長談這種理論?因爲明白了這兩者的區別,方可研究音樂的性質,區別音樂的形式的必要的要素與非必要的形式,而不陷於誤解。從來的書籍,都未會說到這方面,故音樂形式的立脚點不明,以致音樂上屢有種種誤謬的見解。在西洋也常有關於這點的誤謬,甚是可憾。現在擬在這裏逐加說明,以期讀者的充分的理解。

前述的二種性質,在「音」上論來,音的絕對的性質,即性的性質,是「音色」(Timber或Tonecolor);音的比較的性質,即量的性質,是「高低」(Pitch)與「強弱」(Loudness)。如前所述,我們欲知某音的高度,只要測定其一秒間的振動數爲若干次。然這只是音的「高度」的測定,決不是其音的高低的問題。音的高低,須拿振動數不同的許多音,即高的音與低的音來互相比較對照,方才有意義。

音的性質
- 性的(絕對的)—— 音色(Timber)
- 量的(比較的)——
  - 強弱(Loudness)
  - 高低(Pitch)

於是在音的組合上就發生種種差異。把各種音色組合起來,就成爲合唱,合奏。從這組合所生的形式,不是必要的形式卽形式的要素。何以故?因爲如前所述,音色不是比較而方才有意義與價值的,卽不組合並非沒有音色的,故沒有非組合不可的必要。例如西洋音樂中,提琴(Violin)與洋琴(Piano)一同演奏。但提琴的獨奏,普通的用洋琴伴奏,這是根據別的理由的。卽提琴能演奏旋律;但不能完全奏出和聲(奏三重音或四重音,也能奏出和聲,但這是特殊的 不能說是提琴的一般的奏法)。近世的西洋音樂,以和聲的不具備爲音樂的不完全,須補足和聲,方爲完全的音樂,故通常提琴獨奏時必附以洋琴的伴奏。這決不是提琴的音色須與洋琴的音色相比較而方有其價值。提琴自身具備着有價值的音色。洋琴也決不爲了有提琴而方有洋琴的音色的價值,洋琴自身也具備着一種有價值的音色,故洋琴與提琴一同演奏是求和聲的完備的原故。只要能完

備和聲，不一定用洋琴也可。例如換用管弦樂爲伴奏，也未始不可。且從種種點上看來，管弦樂伴奏比洋琴伴奏更佳。洋琴伴奏其實原是略式（對於提琴，洋琴的伴奏並非都是略式，因爲特別需要洋琴伴奏的情形屢屢有之。）或者在提琴的獨奏上用哈潑（Harp或豎琴）伴奏，亦無不可。極端地說，像從前東京音樂學校的演奏會中，賽洛（Cello）獨奏而用日本樂器的箏爲伴奏的也有。只要和聲完備，原無不可。决計沒有可攻擊的理由。不過這事在現代的多數人都不大有興味，少有人注意而已。

然則爲甚麼要組合音色呢？例如提琴與洋琴的組合，何以比提琴與箏的組合更佳？這不是理論的問題，而是感情的問題。第一，組合數種不同的音色，則發生變化而感到興味。一個提琴單獨演奏，其音色自然不及一個提琴與一個洋琴的合奏的複雜而好聽。倘再加一個賽洛，則音色更加複雜，更加好聽。第二，集合音色不同的許多音而一同演奏，則表現的能力增大，即內容更加充實了。這兩點便是音色組合的主要的理由。又有因了風俗習慣，國民性，教育及其他種種環境上的影響，

而人們對於某種音色的組合感到好聽，對於某種音色的組合感到不好聽。例如對於提琴獨奏與洋琴伴奏覺得好聽，對於提琴獨奏與箏的伴奏覺得不好聽，都是因了人的習慣，教育等而來的，在同一歷史之下而有大體相同的教育與習慣的現代日本人，恐怕誰也抱着這同樣的感覺。然而我們決不能因此而斷定提琴獨奏與箏的伴奏爲不調和或無理。在環境與日本人全然不同的他國人聽來，或許覺得很好聽也未可知。倘指這種人爲下劣的好尚，就大錯了。起這種思想的人，一定是氣度非常狹小的人（音樂者中常有這種氣度狹小的人）。以自己的習慣境遇爲立脚點而唱議論，怎樣能有公正的見解？倘這組合可評爲不調和的，則在同樣的理由之下，提琴與洋琴的組合也未嘗不可曲辯爲不調和了。

音色配合的要求，原是爲了要充實內容，增長表現能力而起的。但這種組合的發生，都由於風俗習慣教育及其他各種環境情形而來。時代變更，這等環境也變更了之後，則一時代所非常愛好而認爲優良的組合，在次時代或許不惹人的感興也未可知。例如江戶時代的人所大好的三曲合奏，在今日的青年人之間並不感到甚

麼興味了。

這樣說來，音色的配合似是僅因時勢，教育，風俗，習慣等環境情形而定的，即僅由於人們的好惡而定的；然而並不盡然。如前所述，這裏面還有內容的充實與表現能力的多少的條件，故甲種組合與乙種組合相比較，除了我們好惡以外，又有甲乙兩者的表現能力的大小的差別，是客觀的確實的事實。例如西洋的大管弦樂合奏，表現能力比日本的二曲合奏大十倍以上。日本的三曲合奏所無論如何不能表出的音色上的表現能力，在西洋的大管弦樂都具備着。換言之，僅從這一點（表現能力）上看來，三曲合奏比西洋的管弦樂爲貧弱。同理，西洋的室內樂（Chamber Music 說明詳見次章。簡言之，即組合少數樂器的合奏。）也比大管弦樂爲貧弱。附有洋琴伴奏的提琴獨奏則比室內樂更爲貧弱。

然音色的組合的貧弱，決不就是藝術的價值的低下。因爲在音樂上，音色的豐富只是一方面的進步而已。進步固然可說是進步了；然而進步一事，並不一定是支配藝術的一切價值的。青年人對於這一點屢屢容易誤解。須知藝術決不是這樣簡單而淺率的物質的東

西。

拿從來的日本箏曲來同西洋的高尙的洋琴曲相比較，而論其各方面孰爲偉大深刻，當然西洋的洋琴曲居優，毋庸費詞。尤其是像西洋的曉邦(Chopin)的樂曲，其深刻當然爲日本江戶時代的箏曲所不能匹敵。某文學士曾比較這兩者，測定一秒間內的手的動作，而用數量表示。某君這種辦法，原不過是比較洋琴曲與箏曲的難奏的程度，並非以此決定藝術的價值的。但據他所論，日本的箏曲一秒間內的手的動作非常粗略，故爲貧弱的。卽箏曲的心的活動很是遲鈍，故爲劣等的。這是大誤解發生的基礎。日本從來的箏曲劣於曉邦的洋琴曲，我也與某君同感。(恐怕現今受過教育的人大多數是同感的。)然而這與一秒間內手的動作的粗細，全無甚麼關係。薩拉薩推(Sarasate 十九世紀末西班牙提琴大家，其技巧的迅速靈敏推世界第一。)的演奏與作曲有神妙可驚的迅速與靈敏的指法與弓法；然論到藝術意義，修芒(Schumann十九世紀中葉德意志浪漫樂派大家)的徐緩的「夢之曲」(Treumerai)比他的高貴到不知幾十倍。故某君的論證，不免過於物質的了。打字機

比書法家迅速幾十倍，故打字機是現代的，在事務上便利得多，對於這一點我也同感，我也贊成用打字機。然而這與「藝術」的問題全無關係。藝術不就是技巧，乃潛在於技巧之奧的「神之聲」。這「神之聲」宿於作曲家的胸中，成了樂曲而出現。我們是直觀這「神之聲」的，不是賞識其表現手段的技巧的。倘作曲者的胸中沒有「神之聲」潛伏而貿然作曲，則其所作出的樂曲中也不含有「神之聲」。無論他費了多少苦心咸作，也全無可取。技巧無論怎樣迅速，一秒間內的手的動作無論怎樣細密，也是無盆的。有一種自動洋琴(Pianola)，不必用指彈奏，只要迴轉機械，卽能自動地奏出各種樂曲。但這機械無論轉得怎樣迅速，决計轉不出「神之聲」來。倫福特曾用錐摩擦大砲，摩出多量的熱，這種辦法在音樂上可是不行。例如今有兩個樂曲，甲曲手法極粗，乙曲反之，手法極細。但倘這兩個曲中所含的「神之聲」相同，則演奏起來，能同樣地感動我們的心，卽這兩曲的價値相同等，不能分別其優劣。這時候倘說歡喜甲曲或歡喜乙曲，便是各人的性質的關係，卽僅是主觀好惡問題，並非客觀的藝術的高下的問題。這時候我歡喜甲曲。因爲

同一效果，我歡喜其不用迅速繁急的手法，而徐徐地用一個一個的音來抽發我的想像力，給我以回味的餘裕。這大概是因爲我的頭腦生成這樣的原故。某君也說頭腦教養不同的人作爲別論。故我並非反對某君的議論，只恐世人因此而發生誤解，故乘便在這裏辯論一下。

說話已入旁途，現在仍歸本題。要之，關于音色的組合的論證，可得到兩個結論。第一，音色的組合，不是必要的條件，而是便宜上的問題。故並非一切音樂都必須合奏。音的各種組合，大都根基于好惡的問題而生。有幾種組合爲一地方或一時代的人所歡喜，而在別地方或別時代並不受人歡迎。故我們對于自己現在所認爲良好而愛好的組合法，不可信爲絕對的良好；又對于自己現在所認爲不佳而不愛好的組合法，也不可排斥爲絕對不佳。第二，音色的組合是要充實內容，增大表現能力。故甲種組合與乙種組合比較，可有表現能力大小之別。假如甲比乙表現能力大，在這點上甲的確是比乙進步。然而這一點（表現能力）並不是決定藝術的絕對的價值的。藝術的價值，以潛在於其中的「神之聲」的多少爲標準。無論音色豐富或貧弱，倘所含有的「神之

聲」相同，即有同等的藝術上的價值。這時候有的人歡喜甲，有的人歡喜乙，都不過是各人教養不同之故。換言之，即好惡的問題而已。

以上所述，是關於音的絕對的性質的「音色的組合」的問題。至於這等組合的方法，即合唱，合奏的方法，及其批評，當在次章詳述。

其次，再考究音的比較的性質，即音的高低與強弱的組合。這種性質，都是要比較之後方才發生意義與價值的，故這種組合爲音樂的形式造成上必要的條件。於是就發生音樂形式的三要素。何謂三要素？即拍子，旋律，與和聲。這便是因了音的高低與強弱的組合而起的現象。這三者與音樂的形式有重大的關係，故改在次節說述。

## 三　音樂的組織

以下所要說的，是對於音樂的性質的理解的基礎知識，是很重要的部分。如前所述，現今的我們，必須避

去俗惡下賤的音樂，而接近高尙優雅的音樂。然所謂高尙優雅的音樂，不似俗惡下賤的音樂般可以不需準備而突然接近而立刻感受。眞要感受而會得其好處，必需相當的準備。其中原也有某種高尙的音樂，沒有準備也在某限度內相當地感到其愉快與好聽。然而這所感到的愉快與好聽，其實是極淺薄的皮相的，終不能深深地感到伏在藝術的奧處的偉大的力。如欲感到這偉大的力必須有相當的準備。這準備是甚麼？即須會得音樂所由造成的組織的本性。

音樂所以有偉大的效力及於人類的人格上者，其根源在於音樂的形式的組織。即音的排列與組織，是音樂藝術的造成的一面。這就叫做音樂的「形式的組織」(Formal Construction)。其第二面，便是這種音的排列組織對於我們表示甚麼意味，這就是前面所述的所謂內容。爲這內容的原素的，是感情。無論何種音樂，必具有一種感情。這內容之中，有一種是事件的記述的表現。其最膚淺最幼稚的，例如鳥的鳴聲，馬的足音，風的吹聲，水的流聲，海洋的波濤的怒號等各種自然音的表現。更進一步的，例如戰爭的光景，迎神賽會的情形的

描寫。其幼稚的描寫方法，一般稱爲「記述的音樂」(Descriptive music)；其高等的描寫法，稱爲「標題樂」(Program music)或「交響詩」(Symphonic poem)。又一般所稱爲「樂劇」(Music drama)的，就是把這種方法擴張起來，與別的藝術相結合而表現的。關於這等音樂，容在次節詳說，現在暫且不提。總之一切音樂的共通的性質，是具有一種感情的表現爲內容。沒有這內容，恐不能成立爲音樂。至於某種事件的記述的表現，雖然今日的進步的音樂中頗多其例，其實並非一切音樂非有不可的條件。

在形式的構造上也是同樣，凡音樂必有其所由造成的要素。這要素即稱爲形式的要素。即拍子，旋律，與和聲。所以定這三者爲普遍的音樂的形式要素者，乃根據於後述的理由。但也可以先簡單地這樣說明：即完備此三要素的，爲完全的音樂；缺其一，即爲尙在發達途中的幼稚的音樂。這在世界的音樂的歷史上看來，也可斷定。但像極端的條頓民族的「形式的音樂」中所見的朔拿大形式(Sonata form)旋轉調形式(Rondo form)等特殊的作曲形式，這不能說是普遍的形式的組織。與

前同一理由，在今日的進步的西洋音樂上，這種特殊的作曲形式流行甚廣；然而決不是必須這樣作法方能成爲音樂。現今的劇的音樂等，普通都是在其記述的內容上隨附作曲形式的。作曲法一語，有廣狹二義。倘從廣義解釋之爲一切樂曲的組成法，那麼作曲法就變成了爲一切音樂的形式的組織的基礎的「形式的三要素」的用法的研究的意義。反之，倘視爲今日的西洋音樂上一種特殊的樂曲形式的研究，則作曲法就變成狹義的意義，沒有普遍的性質了。

要之，音樂的組織，無論在形式的組織上，或表現的內容上，都是一方面有普遍的要素，他方面又有進步的特殊要素的存在。

- 音樂的組織
  - 形式
    - (普遍的)形式要素(拍子，旋律，和聲)
    - (特殊的)特殊的作曲形式(Sonata Rondo等)
  - 內容
    - (普遍的)感情的表現
    - (特殊的)記述的音樂，標題樂等

表中關於內容方面的，容在次節說明。又關於特殊的作曲的形式的，容在後面第四章中說明。現在先就形式的三要素的成立及其性質的大綱說一說。

如前所述，音樂是音的組合所作成的一種藝術。故音樂的形式組織的原素，歸根於「音的組合」的問題。音的組合中，有二個問題：其一，是所組合的音的性質，其二，是組合的辦法。在前面曾經說過，音的性質有二種，其一是絕對的性質，卽音色。絕對的性質不必許多音比較之後方才有意義與價值，其本身已經獨自具有意義與價值。所謂音色，性質便是如此的。故屬於這性質的，並不因比較而決定其價值，故音色沒有一定要組合的理由。所謂音色的組合，就是合唱或合奏的問題。但這音色的組合，不是形式的構造的必要條件。卽這事不入於形式要素範圍之內。例如二部合唱，二部聯奏（提琴與洋琴），弦樂四重奏（兩個提琴，二個微奥拉Viola，一個賽洛Cello），或管弦樂合奏等，不是音樂形式的必要的條件。不能以此直接評定音樂的價值。我們不能見洋琴與提琴的二部聯奏的樂器種類的貧乏，而指其所奏的音樂爲卑下。如果照這標準，一切洋琴獨奏或提琴獨奏都沒有價值了。可知這是無關於音樂的價值的，不能奉爲藝術高下鑑別的標準，卽音色的配合不是必要的形色要素。然則爲甚麼要組合音色呢？這全然不過是好惡

的問題，即人們歡喜音色的複雜與變化，故湊合各種樂器。並非這種組合比那種組合更爲優良，只是各人自己對這種組合比那種組合更加歡喜而已。

反之，音的第二種性質，即前節所述的音的比較的性質，便是音樂的形式的三要素所由生。爲甚麼稱爲比較的性質？因爲要拿許多音互相比較，方才能見其性質，其價値亦因這比較而定。即比較一事爲其性質所發生的原因。故倘不組合而比較，即不能定其價値。故音樂的形式的原素，必然歸着於這性質上的組合。即這音的比較的性質，爲音樂的「形式要素」造成的原料。音的比較的性質，有強弱與高低二種。這兩種性質的特殊的組合而產生音樂的形式的要素。

第二個問題，是組合的辦法如何的問題。即組合有時間的與空間的兩種辦法。時間的組合，即順次繼續的組合；空間的組合，即同時組合許多音。然時間的與空間的兩名稱似乎欠明顯而難於理解，不妨改稱爲順次的組合與同時的組合，較爲醒目。

把比較的性質的強弱與高低兩者照上法組合起來，可得四種結果：(一)強音與弱音同時組合，(二)強

音與弱音順次組合;(三)高音與低音同時組合,(四)高音與低音順次組合。這四種情形中,第一種的強弱同時組合,有困難之處。因爲音的強弱是關於音的勢力的,故倘把強的音與弱的音同時組合起來,則勢力大的音即併吞了勢力小的音,而勢力小的音隱沒了,即強音可以消滅弱音。因爲有這困難之處,故強音與弱音的同時組合,在形式要素上是不可能的。然而這決不是音樂的實際演奏上所沒有的或不可能的事,倒是屢有的情形。其所以不入於形式要素中者,因爲這事爲一般原則所不許耳。即從勢力上看來只能當作不可能的事。這樣說來,前述的四種組合情形中,第一種應該取消,僅留後面三種,即(一)強弱順次組合,(二)高低順次組合,(三)高低同時組合。這三者,即拍子,旋律,和聲的三要素的所由生。

在音樂上,實際所用的言語,並不是這樣單純的用法,因爲一切都是從實地上的問題而來的,故必表出着幾分複雜的混合。但我現在要特別用單純化的言語。例如音的強弱的順次組合(即強音與弱音依了一種規則而順次地配列,)名爲「拍子」或「節奏」(Rhythm)。

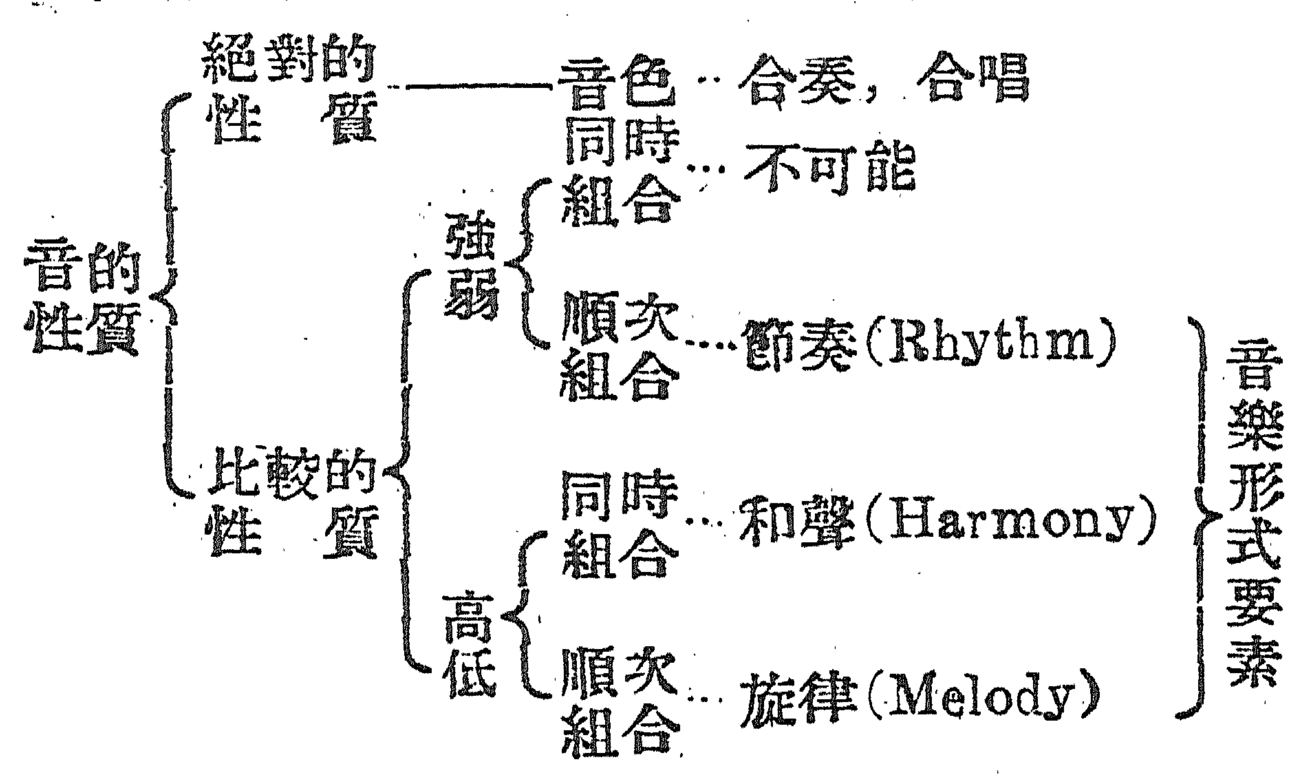
注：在音樂上，拍子與 Rhythm 意義稍有不同。Rhythm 一語，正與我現在所指說的情形相近。這 Rhythm 有人譯爲「節奏」。這譯語固然適當；然而人們平常談話的時候，極少用到。這不是世間所慣用的通俗語，而是一種特殊的言語。在專門的研究中，當然可有這種特異的名詞的存在、但在像音樂的形式等極淺近的普遍的平凡的論理中，這實在過於專門，似乎不通用。那麼同牠相近似的，只有「拍子」是普遍的俗語。但今日的音樂者間所通用的「拍子」一語，相當於英語Tact。這Tact與前述的 Rhythm，意義稍有不同。Tact 限於極狹小的範圍。然日本向來所沿用的拍子一語的意義，又與這Tact稍有不同。例如平安朝時代的四拍子，六拍子，八拍子，是從鼓的打法而來的名稱，與今日的西洋音樂上的Tact意義大異。日本又有所謂「白拍子」，及田樂等所用的「拍子」，則與Tact意義又不同。至於謠曲中所用的八拍子等，意義與Tact更是大不相同，倒近於 Rhythm 的意義了。現今已把拍子一語當作 Tact 的意義而沿用。但其在

日本音樂者間的意義，也未必與 Tact 完全一致。我想用極普通的意義的名詞來表示這強弱的組合。

其次，高低的順次組合，即順次配高音與低音時的形式的要素，可稱爲旋律。旋律就是英語 Melody 的譯語。即與日本俗稱爲「節」(Fushi)的同一意義。然而所謂「旋律」，所謂「節」，似乎均不是局限於音的高低的時間的變化一部分的。其中還有幾許別的要素混入在裏邊。在研究日本音樂的人，尤其覺得如此。但我現在要把這名詞僅用作音的時間的變化的意義。這未見得是最適宜的用法，但此外沒有更適當的稱呼，不得已而用之。其次，音的高低的同時組合，即高度不同的許多音在某規約之下同時組合起來，作成音的調和時的形式要素，名爲和聲。這就是英語 Harmony 的譯語。和聲一語的極通常的意義，是高度不同的許多音的同時組合，然音樂者間實際所用的「和聲」一語的意義，並不一定如此。在中國及日本的古代，「和聲」一語是音律的陰陽的關係上的一種名稱。又在今日的西洋音樂上，根據叫做「和聲學」的一種特殊的學問（這是十八世紀初德

意志樂聖罷哈 Bach 及法蘭西的拉莫 Rameau 氏所造出的一種音的組合方法，爲近世音樂上普遍奉行的方法)而作的音的組合，普通稱爲 Harmony。所以中世的西洋音樂上所流行的對位法(Counter-point 這是許多旋律的同時組合.不僅是音與音的同時組合)，在普通的意義上不稱爲 Harmony，而廣義地稱爲複音。但在學者之間，一般稱音的高低的同時組合爲「和聲」。現在我也從他們稱呼。

如上所述，即可明白由音的根本的性質的組合上產生音樂的形式的要素。今列表於下，以便一覽。



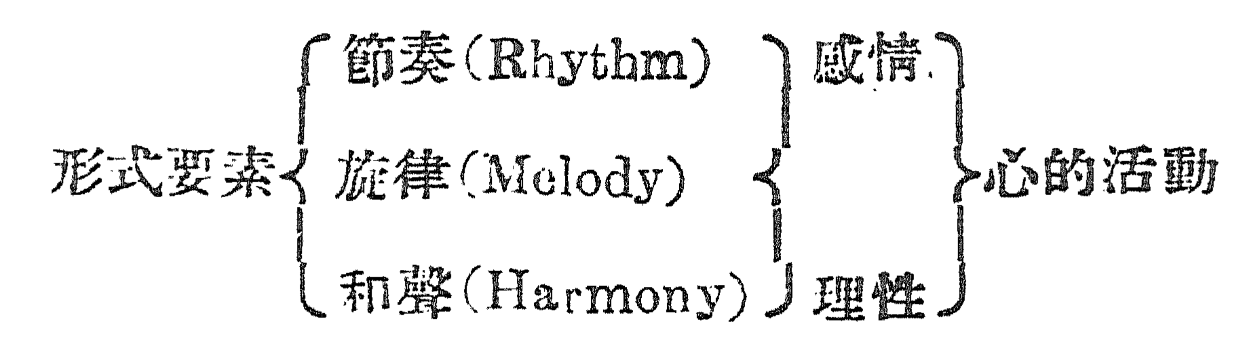

不過這表中所記節奏，旋律，和聲等語，其意義已稍加限制或變更（如上文所述），特再聲明，請讀者注意。

其次，這三種形式要素與我們的心的狀態的關係，最爲重要，今略說於下。吾人的心的活動的狀態，一般地說來，可分爲「理性」與「感情」兩方面。關於這理性與感情，在第一章中已經說過，現在可無重述的必要。然其對於音樂的形式的三要素有甚樣的關係？今說述於下。

第一，節奏的一種要素，與人類的感情最有直接的關係。從人類感情最直接發生的是這拍子。例如原始的舞蹈等，最明顯地表出着這一點。動物之中，猩猩等也能按拍子而舞踊。此次歐洲大戰前，德意志人曾在亞速爾斯島上放飼許多黑猩猩，而研究其生態。這等黑猩猩能用兩手按拍而舞踊。然而不能唱歌。原始人的音樂，原是從拍子開始發達來的。由此可知拍子一事，是直接從人類感情上湧出的。這拍子可加以理性的研究。然而並非經過理性的研究之後，方才發生拍子，也不是拍子經過理性的研究之後，方才有特別的組織的進步。拍子的本性，完全是直接與人類感情相關聯的。反之，和聲(Harmony)則不是直接從感情發生，而適應着多量的理性的要求。原始的音樂中，除了偶然情形之外，沒有

正式的和聲。和聲在歐洲音樂上的出現，是紀元一千年左右僧人虎克罷爾德(Hucbald)發明複音樂法「Organum」之後的事。這虎克罷爾德的Organum，是從古代希臘哲學者畢達哥拉斯(Pythagoras)的學術研究的論文得到知識，加以實驗而作成的。倘在前沒有畢達哥拉斯的學術的研究，則虎克罷爾德的複音法一定不會發生。歐洲音樂中和聲的起源，最初完全發端於虎克罷爾德的Organum。這樣看來，西洋音樂上和聲的存在，可說全是理性的研究的賜物。東洋音樂中之有和聲，是中國及亞歷山大帝國之力，漢朝有學者京房，精於音樂的理性的研究。自此以後，中國音樂上始有進步的複音。漢以前，中國也有琴瑟合奏的複音的音樂，因爲中國自古音樂與度量衡相結合，由學者不絕地共同研究，試考中國音樂史，卽可明白這情形。話雖然這樣說，但是讀者不可誤解和聲爲全屬理性的要求的東西。僅由理性，不能作成藝術的組織。有了感情的要求之後，方才能有藝術的要素。以上所說，不過是和聲在三要素中需要理性的力最多而已。其次，再就旋律考究。原來聲的昇降，主由於人類的感情的要求而生。然而僅乎感情決不能

發達。非把牠整理為「音階」不可。而音階的發達，則受和聲等理性的要求的支配甚多。倘不借理性的力，旋律不會進步。故音樂形式的三要素與心的活動之間，可有如下表所示的密接的關係：




看了這表，倘以為節奏僅屬感情，和聲全從理性而起，就完全錯誤了。此表中所示，乃其主要情形，即節奏受感情的支配最多，和聲受理性的支配最多而已，並非絕對的意義。這一點請勿誤會。

## 四　音樂所能表出的意義

前面屢次說過，音樂必須區別為形式與內容而研究。就中關於形式的方面，已在上兩節中詳細說過，現在請再就其內容即意義方面簡單說一說。

音樂的內容，倘廣義地解釋，即音樂所表現的是甚

麼，則其答案也只有廣義地說是感情。這樣說來，一切音樂都是內容音樂了。換言之，即無論何種音樂沒有不表出着一種感情。倘有僅屬一種音的構造， 不表示甚麼感情的一種音的組合，那就不成爲藝術了。倘然是藝術，則必然表出着某種感情。例如無標題的朔拿大(Sonata)或練習曲(Etude)，雖無具體的描寫，但仍有一種感情表現在作曲法中，我們仍可由此味得一種感情。故音樂的內容，倘解釋爲感情，則沒有一種音樂沒有感情。這樣說來，沒有內容的純粹的所謂「絕對音樂」(Absolute)，就不能存在了。然而普通所稱謂絕對音樂或「形式音樂」的，並不是這樣的意思。即不僅表示感情，而更進一步，在音樂中描寫記述某種「事件」的，名爲「內容音樂」；反之，不表示這種特殊的意義的，稱爲「形式音樂」。關於這事，前面已大約說過，現在可不必再重說。以後凡稱內容，是指一種音樂中描寫記述某種特殊的事件的意思。這一點請讀者特別注意。

這種表現法的最普通最容易的，是備有歌詞的音樂。即借文學之力，在音樂中發表文學所有的意義。劇樂與歌謠曲，便是其實例。有時音樂竟處於補助的地

位，而文學為其發表的主體。那種音樂其實在不是「歌唱」而是「宣序」。即在普通的言語的調子中加了些音樂的分子。像日本的「義大夫」，中國的劇樂中的一部分，都是這類的音樂。但西洋的歌劇，大都是唱的，不是宣序的，即以音樂的形式為主體的。然歌劇之中，也時時有宣序風的部分，注意聽時，即可辨別。

要之，聲樂中有「宣序的」與「歌唱的」二大別。宣序的以文學的內容為主，音樂的形式為補助。反之，歌唱的則以音樂的形式為主。而文學的內容隨伴其形式。

以上所說的，是借文學之力，採用文學的內容於音樂中的所謂聲學（Vocal Music）。反之，還有不借文學之力，而用音響本身發表某種事件的音樂。續說於下。

用音響表現某種事件，始於自然音的模寫。例如模擬鳥聲，馬的足音，風聲，水流聲，而游戲地巧妙地寫出之，而用之於音樂中。從前有人說這種自然音的模倣是音樂的起源。然而今日的人都已承認這是謬見。歷史地考察，或試研究原始人的音樂，或檢查幼兒對於音樂的態度，都可證明這音樂起源說是誤謬的。

音樂的起源或本體，是人類內部的感情因聲音而

表現於外部的結果。遊戲地模倣外部的音響，一定要人智稍進後方才可能。音樂的基礎是其形式。用音表示某種意義，都是後起的事（但這裏所謂「意義」，前面再三說過，不是指感情，乃指某種事件的發表）。試考察幼兒的音樂，嬰兒要能用言語發表自己的意志，至少非經一年餘不可。又嬰兒要能聽自然音而模倣，而以爲遊戲，也非經相當的長日月不可。然嬰兒墮地就能無意義地鼓動手足以按拍子，又發「啊……啊……」一類的叫聲。這明明是原始的音樂。嬰兒從這原始的拍子及旋律而得到快感。這原始的音樂，實在就是音樂的形式，不是音樂的內容。這原始的形式，是先於言語及其他一切智的內容而發生的。說話已入旁途，但我們由此可以得到關於幼兒的音樂教育上的一個意見。現今一般幼稚園，其唱歌科往往勉強教以內容音樂，卽往往選用以歌詞的內容爲主的唱歌，以爲幼兒的音樂的主要的教材。這完全是誤見。幼兒的音樂教育的最重要的主眼，是純粹的原始的形式。務使兒童正當地感得單純的拍子與音階。這就是幼兒的音樂教育的全部。文字爲主的唱歌，不過是一種遊戲的餘興，不是正當的音樂教育。有時反爲

了有歌詞的原故，以致妨礙了音程的正確，而在幼兒仍能感到一種滿足。故歌詞是足以破壞正確的音程的。幼兒的音樂，應該取無意義而正當的原始的形式。人們常常說，「我的耳生來不聰，對於音樂沒有用」。其實耳沒有生來不聰的道理。耳的聰否，由於遺傳的很少，大部分視生後一年內的音樂教育的正當與否而定。到了三四歲已經遲了。入了小學校之後，則更已無及。我的主張，幼兒生後一週內應該開始這原始的形式的音樂教育。最初可連關於嬰兒的脈膊，使感得二拍子的正確的價值。先使之感得與脈膊相一致的拍子，其次比脈膊稍急的，又次比脈膊稍緩的。我曾經爲一幼兒試行音樂教育，自其生後一週開始，每日規定時間，用正確的微克托(Victor)留聲機照這方針選曲，演奏給他聽。音程的教育也用這方法。把五度，四度，八度等完全協和的音程十分正確地奏給他聽。起初用少含半音的樂曲，漸漸移於多含半音的樂曲。這樣經過一年餘之後，再把含有簡單的和聲的樂曲奏給他聽。關於眠兒歌(子守歌)特別注意。第一，音程不正確的絕對不用。含有不正確的音程(即不協調子的音程)的眠兒歌，是使幼兒的耳不

聽的最大原因。倘有人在嬰兒旁邊歌唱不正確的音程的眠兒歌，我必立刻勸止或叱去。這樣經過了一年半之後，有一天有客人來訪。這客人同來的一位少女偶然在這嬰兒身旁唱出音程不正確的眠兒歌，這嬰兒忽然像火燙了一般地啼哭起來。這孩子到了四五歲時光，能從留聲機中聽了商賞 (Saint Saens) 及曉邦(Chopin)的音樂，自己在風琴上練過一二回之後，卽能彈得全無錯誤。對於和聲，他也能辨別和弦，自己在旋律上配以適當的和聲。四重音和聲的作法，這幼兒已能極便當又自然地作出。這孩子的將來的發達如何，未可逆料；但現在確已具有進步的耳。

一二年之前，我曾經對這孩兒的最初的長唄 (Nagauta 日本俗曲之一種，譯者註。) 先生這樣說：耳不聰的人，研究音樂到底不能成功。要試驗幼兒的耳的聰不聰，有一個方法：由先生彈三味線(日本弦樂器之一種，譯者註)，令幼兒合了三味線而唱歌。先生可在彈奏途中突然任意變化其調子，新調子的一個音彈出的時候，普通的孩子必然一時合不上調子。(不但孩子，大人逢到這種情形時也不能立刻合上調子。)倘能跟了琴弦變

化，其間全不脫調，立刻用新調子正確地歌唱，這孩子的耳是聰的；否則便是不聰。長唄先生聽了這話，立刻用這方法來試驗這孩子。結果這孩子逢到變調的時候，新音一彈出能立刻應變，毫不脫調。我認爲這是我的實驗的相當的奏効。

我想這孩子將來入小學校，或可不至於破壞這一點才能。

說話久已入了旁途。要之，音樂的基礎在於其形式。在音樂中發表一種意義，是人智進步後之事。然如自然音響的模寫等極簡單的事件，在古代希臘音樂中早已有之。在希臘以前的文明國中，恐怕也已有存在。例如中國，在距今四千年以前，音樂中早已有自然音模寫的方法。但倘以這自然音的模寫爲主眼，湊成一曲，以表現自然界所起的一種事象，非人智有相當的進步以後不可。歐洲中世時代的純粹的形式音樂，以基督舊教的音樂爲主。到了十六世紀，Netherland 地方（即今荷蘭比利時及法蘭西北部）的音樂者中有龔裴爾(Gombert)及姜納康(Jannequin)等人，曾作許多模寫的音樂。例如龔裴爾的「鳥之歌」(Bird Cantata)，是

模倣鳥的鳴聲的；姜納康的「巴黎之街」(Cris de Paris)是描寫巴黎的市街的情景的。後者又有「戰爭」一曲，描寫戰爭的情形。這等明明是自然音模寫的音樂。所可注意者，當時還沒有像今日的完備各種音色的許多樂器，故優秀的音樂都是聲樂。卽用聲樂模寫自然音的，如次章所述，聲樂是適於表現人類內心中所起的感情的。用聲樂來表現無關於人類的感情的自然音，很不便當。反之，笛一類的木製管樂器，其音色大都不能直接寫出人類的感情，而齊備着一切自然音的音色。故自然音的模寫，須到了木製管樂器發達以後方能充分實行。

換言之，模寫音樂的發達，是近世木製管樂器進步以後的事。在日本音樂上，自然音模寫一道，向來不進步，是因爲日本木製管樂器不發達的原故。尺八(一種豎笛，譯者註。)是日本木製管樂器的代表的，但其使用法完全錯誤，以致很良好的樂器不能奏效。

模寫音樂自極小的組織以至很大的組織，有種種體裁。其小者大都僅僅模寫鳥聲，蟲聲，作成一曲。模倣得巧妙，而自然地組入曲中的，不一定卑劣，也有堪入耳的音樂。但像美國人所作的俗惡的模寫音樂，把汽車

的笛聲，飛行機的推進機(Propeler)聲，老實不客氣地照樣寫入音樂中，實在不堪入耳。其組織稍有規模者，也有模做得很巧妙的樂曲。能把一件事象或一種風景描寫得如在目前。例如徵克托(Victor)留聲機中很普通的唱片，有「黑林中的狩獵」(Hunt in the Black Forest)一曲。這曲是費爾侃爾(Voelker)所作的。是有規組的模寫音樂的一適例。起初發出幽暗而沈鬱的音，其間聽見梟的鳴聲。以後音色漸漸明起來，有雀及雞的鳴聲，村寺的晨鐘聲。這是描寫天亮的光景的。其次，遠方有馬的蹄聲漸漸走近來，以表示狩獵的人們集合於森林的入口。這森林的入口處有一打鐵舖，天亮了，這打鐵舖已在開始工作，鐵鎚的聲音丁丁地響着。忽然聽見狩獵出發號令的角聲，與許多馬的蹄聲。獵犬發見獲物，常常狂吠。又常常聽見鎗聲。後來又吹出集合的喇叭，聽見大衆的歡呼聲，樂曲就告終。這曲聽了一遍，狩獵的光景歷歷如在目前。聽這種模寫音樂，與看活動影戲有同樣的感覺。

這種照樣模做自然音的模寫音樂，在藝術上的價值究竟如何？這種音樂，照樣模寫我們平日所接近的自

然界的音響，務求近於實際。故雖有對於藝術或音樂不能理解的人，僅用普通的常識，也能了解這種音樂而感到其興味。故這種音樂被理解的範圍當然很廣。即使對於音樂或西洋音樂全然不懂的人，聽了這等樂曲也能立刻感到興味。故用這等樂曲來引導人們理解西洋音樂，漸次導入於高尚的藝術，換言之，以這等音樂爲音樂入門的引導，實在是很好的一種手段。因這原故，除常識以外並無高等的藝術的修養（這裏所謂藝術的修養，不是專門藝術家的修養，乃指藝術欣賞的修養。）的低級的人們，都歡喜這種模寫音樂。美國的下等社會的人大都歡迎這種模寫音樂，就是因這原故。（日本的下等社會，歡迎比這種模寫音樂更少音樂的價值的「浪花節」。）然而這種模寫音樂，倘拿到「藝術」上來品評價值，實在是極低級的東西。何以言之？因爲這種模寫音樂的目的，是模寫自然音，務求近於實際。換言之，牠的目的是照樣複製我們日常所接觸的音響。故聽了這等音樂，也不過感到同日常生活一樣的感覺而已。倘要成爲藝術，務使昇化我們所生活着的現在的世界，而反映於藝術的宇宙中。所謂反映於藝術的宇宙中，就是自然

音一旦接觸了我們的藝術的心靈，加了美化創作而表現。極簡單地說，即自然音必須經過「美化」。全不經過美化而把原來的自然音加入在樂曲中，猶之用照相補入繪畫中。模寫音樂的缺點即在於此。美術不是自然風景的攝影，乃自然風景接觸美術家的心靈，而反映於藝術的世界中的狀態。音樂倘也要以描寫自然爲目的，則也須照一幅美術的繪畫的辦法。

自然音接觸藝術家的心靈而受美化，必須與美術家的美的描寫取同樣的辦法。我稱這種音樂爲描寫音樂。又把這描寫分爲兩個階段而說述。第一，自然界的音響，本身全無音樂的美。風聲，水聲，都不過是一種雜音(噪音)。但自然音中，像鶯聲，也有音樂的美。這鶯聲處於其他一切粗雜不快的自然音中，獨具有非常清美的音色，與可愛的音調，聽來眞好像優美的音樂。然而這對於今日的非常發達的巧妙的音樂與世界的名手的演奏，究竟不能比擬。我曾經登富士山，途經靜寂的森林，聽見其中的快美的鶯聲，實在得到很多的美感。旣而想起：假如這不是鶯聲，而是東洋第一的大藝術的唐代的大交響樂「春鶯囀」，在這山中用笙簫來吹奏，則我

所得的美感更如何?我一定不肯再出這山了。而況現代的浮當(Vieuxtemps)的提琴演奏,與裴德芬的交響樂呢?

故自然界的音,並不全是美化的,藝術化的。第一須經過音樂的洗練。即其音色,拍子,旋律,和聲,必須經過音樂化 又必須把其物的特異性抽象地表現在這音樂的形式中。例如馬的足音,其特異性是其特有的拍子,故可僅取其拍子抽象地表現在音樂的形式中。鳥的鳴聲,風的嘯聲,水的流聲等,都可使之反映於美的世界中。這樣,才能造出優良的藝術品。洛西尼(Rossini十九世紀初意大利大歌劇作家)的歌劇「威廉推爾」(William Tell)的序曲中的「暴風」,及「穩靜」等曲,裴德芬(Beethoven)的「田園交響樂」(Pastoral Symphony 或第六交響樂)都是用這種美化的辦法的。

把自然音抽象出來,使之在音樂的形式之下精練過的一種描寫法,我今名之爲「音樂的描寫」。然更進一層,可拿來同藝術家的詩的思想相結合,成爲更高尙的藝術。我對於繪畫不大懂得,但想來繪畫也是同樣。惟繪畫是訴於眼的形態,容易傾向於現實;其性質不像音

樂地爲抽象的，故可加想像的餘地，不及音樂之多。瑞士的名畫家裴克林(Boecklin 十九世紀末理想派畫家)曾描一幅畫，題名爲「波之戲」(Play of Waves)，一個美麗的人魚現出雪白的肌膚，在波間游戲，彼方大浪中有一個皮膚深黑的獸體的魔王，向她追撲過來。這眞可謂波浪的詩的想像的描寫，我對於這幅畫覺得非常感佩。音樂比繪畫更爲抽像的，故這種想像更容易廣泛地施行。例如描寫暴風時插入惡魔的怒號聲，描寫森林時插加森林的女神的歌聲，是最普通的的辦法。更抽象而全用想像來作曲的，也常常有之。欲描寫實際與音全無關係的事象，非用這詩的想像的描寫不可。例如自然風景，事件，與音響全無關係的很多。要在音樂上描寫這等題目，除了用詩的想像以外沒有別的辦法。這種加詩的想像的描寫法，我名之爲「詩的描寫」。前述的「黑林中的狩獵」的開始處所描寫的天明時分的情景，完全照樣模寫黎明時分所有的鳥聲等自然音，故不甚高等；反之，洛西尼的歌劇「威廉推爾」的序曲最初奏出的天明的光景，全不用自然界的音響而只寫天明時的一種情調，便是詩的描寫的一例。又如華葛納爾(Wagner)的

歌劇「華爾寇雷」(Die Walküre)中的有名的「魔火場」(Magic fire Scene)一曲，也是詩的描寫的，這曲中用樂器的特殊的用法來表示特殊的音響。(這樂器的特別的用法，詳見後章。)從這詩的描寫更進一步，還有心理的描寫，這就是十九世紀末在歐洲樂壇上有大勢力的所謂「印象派」(Impressionism)。關於印象派音樂，在別的書中當有說明的機會，現在暫且不說。現在擬就標題樂說一說。

標題樂與印象派，並非全無關係的，不過二者的組織不同。現今頗有人說這「標題樂」(Program Music)的名稱甚不適當，故不主張用這名稱，而用「音詩」「交響詩」等名稱。名稱無論定爲甚麼，總之，這是由前述的詩的描寫更擴大更深刻地描寫自然及人事的一種音樂。他們不但描寫自然，對於人事也用音響來描出。前述的詩的描寫，到了十九世紀初，人們也僅視之爲用他來描表從自然所得的一種情調而已。例如有名的裴德芬(Beethoven)的「田園交響樂」等，便是用這描寫法的。反之，直接描寫自然的方法大規模地成功的，是德意志的華葛納爾(Wagner)。華葛納爾的劇中，極多用

這種描寫法。又在另一方面，戲劇一般地用音響寫出事，即以「劇的描寫」在音樂上大成功的也有二大家，即十九世紀中葉法蘭西的裴遼士（Berlioz）與匈牙利的李斯德（Lisgt）。他們都用音響寫出人的性格及生活，離開文學而僅用音響來像做詩一般地說出，故名爲音詩或交響詩（交響一語，由交響樂而來。交響樂，即 Symphony 的譯語，是全然離開文學而僅用音響來組成的最偉大的音樂組織，故借用此名稱）。然這人事描寫，可說也是到了華葛納爾而完成的。即華葛納爾把自然描寫與人事描寫併爲一團，而作出他的「樂劇」(Music Drama)。

要研究華葛納爾的描寫法，很費時的事，非三言兩語所能說盡。關於華葛納爾的藝術，當讓音樂史說明。現在僅在這裏略述他的初期作品歌劇「李恩濟」(Rienzi)的序樂，及「湯諾伊才爾」(Tannhauser)的序樂，以爲劇的描寫法的實例。

李恩濟，是十四世紀時煽惑羅馬市民，企圖革命，打倒橫暴的貴族，做了市民的主權者，後來失了人望，終於悲慘的最後的一個歷史的人物。華葛納爾就拿這

歷史事件作成一曲歌劇。這歌劇的序樂(Overture 即歌劇開幕前所奏的樂),採劇中所有各音樂的主題,拿來巧妙地組成一曲,以表出全劇的大體的梗概 這序樂的開始,是李恩濟欲從貴族的橫暴勢力之下救援羅馬市民而向神祈願的禱歌。其次是羅馬市民感於李恩濟的祈願,而和了他合唱的旋律。這是李恩濟煽動羅馬羣衆而惹起革命的戰鬭的音樂。終了是市民崇仰李恩濟爲救世主而發的讚美的音樂。李恩濟的事業,就被在這一曲中用劇的描寫法歷歷寫出。「湯諾伊才爾」一劇,則由兩種事件組成。

湯諾伊才爾是十三世紀生於德意志南方的一樂人,爲邱林根領主所任用。這時候邱林根的首都華爾德布爾格(Wartburg)城有鬥歌會開會。這湯諾伊才爾也出席於鬥歌會。這是一件事實。還有一件事實,是關於叫做微奴斯(Venus)的一個妖魔(是一個美女,誘惑青年男子的魔女)所住的微奴斯布爾格(Venusburg)山的神話。兩件事實結合而成爲這歌劇「湯諾伊才爾」。即湯諾伊才爾受了這妖女的誘惑,到了微奴斯布爾格山中。後來聽見了從羅馬來的巡禮的歌而悔悟了,出了

妖窟。然羅馬法王定他的罪很重，不能赦免。他就自暴自棄，再進了妖魔的窟中。愛湯諾伊才爾的一女子愛理若裴德（Elisabeth 邱林根領主的公主）願捨身爲湯諾伊才爾向神贖罪，終於湯諾伊才爾的罪得被赦免。這序樂就是將這一段故事巧妙地描寫出的。曲的開始是羅馬巡禮的歌，其次是非常誘惑的妖女微叙斯的跳舞音樂。湯諾伊才爾受了她的誘惑而興奮，唱出愛的歌，漸漸激烈起來，以描寫被誘入山中的情景。其後又是羅馬巡禮歸來的莊重的音樂，表示救世的歡樂而曲終。

以上所述的華葛納爾的序曲的描寫，便是劇的描寫法。這種序樂脫離歌劇而獨立爲一樂曲，即所謂「標題樂」。標題樂或廣稱爲音詩，交響詩的樂曲，自十九世紀末以至今日，非常發達。今再就現今極有名的，又微克托(Victor)唱片公司已發行唱片的，俄羅斯的大音樂家却伊可甫斯基(Tschaikowsky)的名作序曲「千八百十二年」(Overture 1812)，說明於下：

千八百十二年，是法蘭西的拿破崙進攻俄都莫斯庫，焚燒全城，忽爲大雪所困，被剽悍的哥薩克軍所擊敗，這蓋世的大英雄遭逢致命的大敗的一年。把這事件

描寫成一樂曲，卽序曲「千八百十二年」開始是俄羅斯國民知拿破崙將來襲而恐怖苦惱的情景，奏出俄羅斯國教的正教會的祈禱的讚美歌，其次是軍隊的來到，可怕的戰爭的狀態，起初法蘭西國歌音調很高，後來忽然消沈下去，表示法軍的敗北。而俄羅斯國歌漸漸昂奮起來。以後是莫斯庫的寺院的鐘聲，表示勝利的感謝的聲音。在俄羅斯國歌響得極鮮明的時候，勝利的行進曲又堂堂地奏出。莫斯庫的一場大戰，就此描寫完畢，這是大多數人所歡喜聽的樂曲。

如上所述，現今的音樂，不用文字，却與文學漸漸接近而相握手了。原來音樂隨伴歌詞而受其掣肘的時候，爲國民的音樂或者相宜，但當作世界的藝術，終於缺乏價值。這是日本的江戶時代的歌謠與中國的現代音樂中所常有的缺點。西洋有幾種歌劇，或有幾種樂曲，其音樂離開了歌詞也有獨立的價值，倘能全然脫却了隨伴之域，也可有世界的效果。標題樂可以發達到甚麼地步，雖未可預料；但純音樂接近於文學時，變成這標題樂與音詩的狀態，原是當然之理。

# 第三章　音樂的演奏

## 一　技術的練習

以後擬再說關於音樂的演奏的話。音樂的技巧，在文字上有難於說明的地方，又說也徒然，故現在不說。凡實際的技術上的工夫，只有從先生直接受教，此外全然沒有別的辦法。近來有關於技術的講義，例如提琴奏法的講義，「洋琴獨習」之類的出版物，其實並不是可以完全不從師而自己學習的意思。雖然不能說絕對不可能，但正當的奏法，獨習究竟不行。然而也不可因此而詆毀那種講義為全然無用。經驗豐富的技術先生親自執筆的講義，實在是良好的參攷書，學者可由此得到

莫大的利益。不過這終於是一種「參攷」書，僅能供參攷。技術必須直接從師學習。

更有一可注意的事，是音樂的速成。近來有提琴速成教授等舉行。又有稱爲講習會的短期畢業的學會。其實在音樂上，無論那一部分，都是不能短期畢業的。西洋有名的書物中說，有人問某音樂大家，「提琴要練習多少年代，方能在公衆面前演奏?」那大音樂家回答他說:「每日彈十二小時，繼續練習二十年，可在公衆面前演奏了。」日本宮內省的雅樂練習所須七年畢業，方可爲一伶人樂師。笙一類的樂器，總算是簡單的樂器，每日練習，也要專門練習七年，畢業之後還不見得一定是優良的吹笙者。故技術的速成，全然是可笑之談。短期的講習會更是無用之物。講習會其實只能說是複習會，否則是入門會。決不是二禮拜三禮拜可以畢業的學會。技術一道，是無所謂畢業的。

專門的音樂家作別論;專門家以外的人，欲在職務中，家庭中，修養精神，增進能力，而學習音樂，當然不能把畢生的工夫完全交付於技術的練習。那麽，他們只得要求一種速成的便法。但這速成，如前所述，決不是

單純的技術的速成，乃耳與頭腦的音樂的養成。這是很重要的一事。欲得音樂的養成，務須多讀音樂的書物，多聽高尙的音樂會，或購備優秀的留聲機，空閑的時候就聽賞。餐室中尤爲相宜，一面聚餐而一面聽樂，最爲適當。記得我的先生田中正平博士，在赴辦公以前，換衣服的時候，必在旁邊演奏留聲機，一面聽樂，一面換衣服。常常在高尙的音樂中生活，猶如住在良好的空氣中。

乘此機會，我擬列二十條訓誡，當作音樂者的座右銘，以供參考。這是我爲東京盲人學校的音樂硏究科及音樂師範科學生而定，使他們用點字（卽盲人所用的文字）記錄，當作座右銘，平日暗記在心頭的。這是從德意志有名的作曲家修芒（Schumann 十九世紀中葉浪漫樂家）爲音樂者而定的訓誡六十八條中採集出來的，但亦隨我的意思而略下改訂。

音樂者座右銘二十條

一. 最高尙的藝術，與道德相一致。

二. 勤勉與着實，造成高尙的藝術家。

三. 熱心是達於妙技的門徑。

四。要畢生學習。

五。要使日常生活爲音樂的。

六。勿誇自己的技能。

七。欲制自大心，可讀音樂史（即熟讀名人大家的傳記）。

八。常與勝己者爲友。

九。不可妄評未聞之曲。

十。才聽一次，不可立刻判斷其曲之是非。

十一。判斷樂曲，須注意其曲乃由高尙的音樂思想而作，抑由一時即興而作。

十二。切勿傾聽或彈奏下賤的音樂。

十三。切勿逐流行。

十四。勿留意俗耳的判斷，宜聽專門家的批評。

十五。無論何時，均宜如在教師面前一樣彈奏。

十六。努力於樂曲的理解。

十七。演奏名曲時擅加改飾，是對於名曲的最大的侮辱。

十八。常須注意耳的發達。即常須注意入於耳中的音響（例如鳥聲，車音等）的調子。

十九。常須養成不靠樂器的幫助，也能完全歌唱的習慣。

二十。名人的演奏，常如醉漢的步行，自有一定的拍子。但初學者決不可模倣他們，必須按正確的拍子而演奏。

## 二　唱歌

世間無論何種樂器，都不及人的肉聲的能最直接地發表人類的感情，這是誰也相信的話。從這意義上，我們就可確信聲樂，即唱歌，在音樂上佔有極重要的部分。

肉聲的發音法，是最要注意的事，必須注意考慮兩方面，即音樂上的共通的精練法，與發揮各個人的特徵的手段。徒然地大聲呼喊，決不能給人以快感。欲發美快的聲音，非精練不可。精練的方法，大都人人相共通。因爲世間的人的發聲器官(即聲帶)的構造是大體相同的。然也有種種差異，其差異的主要原因如次：

一。男女的差別

二。年齡的差別

三。歷史的差別

四。音樂的性質上的差別（例如宣序的與歌唱的）

五。國民的性質的不同

六。風俗習慣生活職業等的不同

七。各個人的主觀的特殊性的不同

關於此數條，不暇一一說明，也無一一說明的必要。惟其最後一條，須特別注意。

前面說過，聲樂能最微妙最直接地表現人類的感情，爲一切器樂所不可及。而各個人的特殊性，最爲重要的要素。例如提琴，便是因爲有這特殊性（近於肉聲），故有很大的價值。各大演奏家，各有其特殊性。洋琴演奏也是同樣。唯在風琴（管風琴）演奏上，各個人的特殊性差不多不能表現。因爲管風琴的演奏，奏者壓鍵盤時其力並不直接及於管，而由於間接的物理的方法。尤其是近來的利用電氣的風琴，力的傳達完全不同。鍵盤壓下，電流就通，但其電流不受壓鍵盤的人的感情的

支配。故壓鍵盤的動作中無論含有何等靈的超機械的要素，經過電流而傳達於管口的時候，已完全變成一種機械的動作了。這一點是管風琴(Pipe organ)與洋琴(Piano)大異的地方。在洋琴上，壓下鍵盤的時候，其靈的超機械的要素能充分傳達於絃線上。故近來流行的自動洋琴(Pianola)，不必用指彈，而用機械的裝置來演奏洋琴，實在是藝術上的有害之物。即這是死的音樂。自動洋琴的效能止於舞踏的伴奏，決不能當作一種藝術。故電氣風琴的製造，實在是大謬的。用電氣的裝置時，其風琴的本性已大半機械化了。向來的風琴，使用空氣壓力，已是機械的，即鍵與管口結合的動作已不是靈的了。故風琴其實都是自動演奏的。人的勞動其實全然無益。然這裏有一不可忘却的藝術的重大的要素。即風琴上的拉手(Stop)的用法，就是爲了靈的表現而設的。故風琴只能說是拉手使用的藝術，不是鍵盤壓下的藝術。洋琴就與之大不相同，全以鍵盤壓下爲主要的問題。在日本最初這樣主張的人，是理學博士田中正平先生，是距今二十五年前的事。(本書作於大正十二年，即一九二三年，譯者註。)以大風琴上利用電氣的最初的

發明者，名震於世界的，也是這田中正平博士。（事在距今二十五年以前）從此之後，世間的大風琴大家都改造為電氣利用的了。（田中正平博士是有名的純正調風琴的完成者，馳名於全世界。）博士發明了這電氣風琴之後，又豫言將來的情形，說將來的風琴必達到自動風琴的時代。最近果然有自動風琴實現了。近來西洋各國人口減少，都會及鄉村的寺院中，均備有管風琴，每寺只能雇風琴者一人。設或這人有了事故，例如生病了或赴旅行了，在鄉村就不易覓得代替的彈奏者。但宗教上的儀式不可缺省，頗感不便。因此近來設法在風琴上加自動的裝置，可不必用人力演奏。這自動風琴成立的消息，最近由德意志人通報田中博士，其通報書中有這樣的話：「先生廿五年前的豫言，今日適中了，德意志人深為驚佩！」

說話又脫出了洋琴與風琴的範圍。如上述的風琴，姑作別論，此外一切樂器，均以表現奏者的特殊性為其價值。樂器尚且如此，何況人類感情最直接發表的聲樂？聲樂倘完全沒却了自己個人的特徵，就完全沒有藝術的價值了。

我為甚麼特別丁寧說這一點呢？因為我常見近來的聲樂家中，有徒尚西洋人的唱歌法的模倣的傾向。模倣與學習，大不相同。模倣是藝術上所大嫌惡的。

修養 { 共通性——習得。
特殊性 ——排斥模倣。

由留聲機練習唱歌的人，尤宜注意這一點。大都容易陷於模倣。模倣他人的癖好，是很不可取的態度。尤其是日本模倣西洋人的癖好，最為可惡！

以上所述，大意是謂各個人的特殊性應該尊重。然則怎樣可以發出美的聲音？人類的共通的修養法佔居多數。在這點上我們應該學西洋人地方很多。在日本，關於發美音的方法，向來沒有充分的有組織的研究。在西洋對於這方面頗有研究工夫。著書之中，例如

雷芒的「唱歌法」(Lehmann:"How to Sing")

裴梅・侃雷爾的「唱歌及言語的發聲法」
(Bohme-Köhler: "Lautbildung bein Singer und Sprechen")

勒痕的「聲音的哲學」(Lunn: 'Philosophy of Voice")

莫德的「腦髓與聲音」(Mott: "Brain and Voice in Speech and Song")

馬伊耶的「聲音器官」(Hermann von Meyer: "Organ of Speech")

彼列德的「發聲學說的疑問」(Perrett: "Some Questions of Phonetic theory")

其他尚有名著不少，在日本向無這種研究。所以這種學問，是極重要的事。學了這種學問，卽可補救從來日本音樂的發聲法的缺點。尤其是所謂「盲人聲」的盲人所獨得的一種不快的聲音，可以大加矯正。東京盲學校校長町田氏頗注意於這一點，特爲翻譯上述的書籍，以供敎員及學生的研究，(每週聲音學研究一小時，由町田校長自任) 由此可以除去盲人聲而發出正當的自然的聲音。試聽該校的音樂師範科及研究科生的箏曲唄，拿來同從來的盲人的聲音比較一下看，卽可顯知其效果。然根基這世界的研究而矯正日本人的歌聲，與模倣西洋人的歌癖是大不相同的事。這一點要特別注意。

發聲時的用力法，有種種不同。着力於下腹部而發聲的，是謠曲等的唱法，卽可謂東夷之聲。著力於上腹

部，即橫隔膜的下方而發聲的，是「義大夫」「常磐津」等的唱法。僅著力於胸部的而發聲的，是平安朝的「催馬樂」，及「朗詠」之類的唱法。又「清元」及「歌澤」等，僅著力於胸的上部，即喉頭及氣管的部分。然這等都不能說是完全的發聲法。從喉頭貫徹胸部，腹部全體而普徧地著力的，是今日的西洋音樂上的唱歌法。正當的聲音，必須用這方法發出。

聲樂中還有重大的國民的要素。這就是因了其國民的言語的聲音學的組織的不同而起的差別。例如聽中國的歌謠，可知其與中國語的發音特殊性有密接的關係，用別的無論那一國的國語，都不能完全寫出中國的歌謠。日本的「義大夫」及「淨瑠璃」也是如此。在西洋也是如此，德國的歌謠，用法語或意語不能完全寫出。而在宣序的音樂，即劇的音樂，這特殊性尤顯。在歌唱音樂中也有這特殊性的存在。將來的日本音樂，決不能脫離日本語的組織。試研究中國音樂的眞髓，即可悟到這一點。將來的日本國字即使改革而成爲羅馬字體，但日本語仍是日本語，決不會變成英語。日本字改爲羅馬字，並非日本語變作英語。誤解這一點的人，以爲日本

音樂的發聲法改善的世界正當的發聲法，就是用英文歌的唱法來唱日本文的歌。這完全是誤解。

最後我擬就男女的差別及年齡的差別略說一說。在西洋音樂上，人的聲音分為六類：

高音部（Soprano）——女子及小兒的高聲。

次高音部（Me zo-soprano）——女子及小兒的中庸聲。

中音部（Alto）——女子及小兒的低聲。

次中音部（Tenor）——男子的高聲。

上低音部（Bariton）——男子的中庸聲。

低音部（Bass）——男子的低聲。

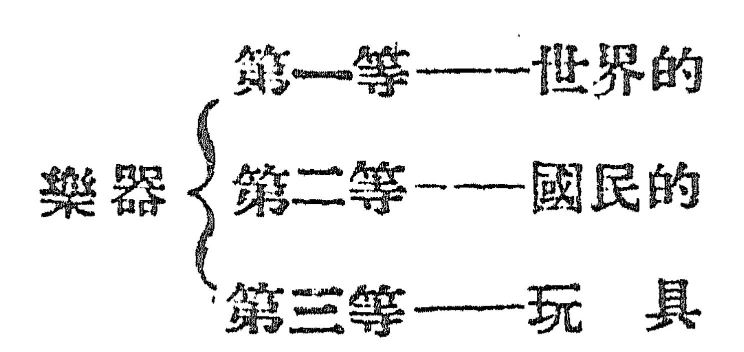
這六種聲音，並非把人所能發的聲音分為高低六等而已，乃各部各有其獨得的音色。例如低音部，不僅是男子的低聲的稱呼，乃指一種莊嚴沈重的音色。次中音部，中音部，高音部，亦各有其固有的音色。這音色實為聲樂的最重要的要素。但在日本音樂界，男女聲的區別，年齡的區別，一向不當作問題。合唱中即有破壞的聲音，也置若罔聞。例如「三曲合奏」，男女一齊用同樣高低的音，唱同一的旋律。相差八度的原始的分部法

也沒有。男子硬裝高音，女子也勉強發低音，一樣高低地歌唱。這種無理的唱歌法，世間實在少有。南洋的土人或馬來羣島的土人的唱歌，男聲與女聲也分明區別着。稍進步的土人，例如馬來人，對於男聲的作曲與對於女聲的作曲顯然不同。這是當然的事。

## （三） 樂器的演奏

世間樂器的種類極多。但又大別之為一等，二等，三等的三級。所謂第一等樂器，乃樂器自身沒有甚麼大缺點，可廣行於全世界而為世界的樂器者，或現在雖有若干缺陷，但容易改善而為世界的樂器者，即如提琴(Violin)，洋琴（Piano），風琴（Organ），及其他管絃樂合奏用的樂器，日本的尺八等是。其次，所謂第二等樂器，乃樂器自身有音響學上的缺陷，不除了這缺陷不能成為世界的；倘除去了這缺陷，則必致失却其樂器的大部分的特色。這種樂器，普通用為特種的伴奏樂器；倘用為獨立的演奏樂器，其奏法必受制限，不能超出一

定的技巧以上。然其音色均富有特殊性，限定爲某國民的樂器，最爲適當。彈弦樂器大部分屬於此類。南歐的曼陀鈴（Mandoline）六弦琴（Gaitar），亞非利加土人的彭菊（Banjo 羊皮胴體的一種原始的六弦琴），俄羅斯的罷拉拉伊卡（Balalaika 一種三弦樂器，譯者註），印度的微那（Vina 印度古弦樂器，譯者註），阿剌伯的雷罷勃（Rebab 或 Rebec 歐洲最古的弦樂器，譯者註），中國的月琴，琵琶，日本的箏，三味線等，皆屬於此種類。其次，第三等樂器，則全是音樂的玩具。其中不但有音響學的限制，又有許多音樂的限制，到底不能自由演奏，僅不過極不完全的玩具而已。口琴（Hamonica）手風琴，即是其例。這種樂器全然沒有加入演奏會而在公衆面前演奏的




請先記看，世間的樂器有此三種分別。

其次，前面曾經說過，樂曲有作曲（Composition），技巧（Technic），與表情（Expression）的三方面。就

中最重要的莫如表情。倘沒有人的感情表現於演奏上，其演奏就不過爲機械的動作。故表情爲演奏的目的。然這表情也可以分爲：一是通過了作曲而發表，一是通過了技巧而發表。這兩者原非別物。通過了作曲與技巧雙方而發現表情，乃爲最正當的演奏。然而也並非兩者無論何時非結合不可。

或者通過作曲而發表，或者通過技巧而發表，第一由于作曲者的性狀或作曲的目的。然有時又常由于樂器的性質。例如風琴，則宜乎通過了作曲而發表，不宜通過技巧而發表。洋琴也有幾分這個傾向，然洋琴比風琴所要求于技巧者甚多。反之，提琴則宜乎通過技巧而發現表情，不宜通過作曲而發現表情，這是聽風琴，洋琴，提琴的演奏時所應知的事。在管弦樂合奏中，這兩者充分結合着。卽管弦樂合奏是充分地兼備這兩者的美點的。這一點，便是洋琴朔拿大 (Piano Sonata) 與管弦樂合奏的交響樂 (Symphony) 的不同之處。(關於朔拿大及交響樂，在次章詳說。)

研究各樂器性質及用法的學問，稱爲「器樂法」(Instrumentation)。試研究各樂器的合奏，卽可了

解其要點。現在且把幾種演奏的術語爲非專門的好樂者說述在這裏。所謂「獨奏」(Solo)，乃奏者一人用一樂器完全奏出一樂曲。例如「洋琴獨奏」(Piano solo) 便是。倘一人並不完全奏出樂曲，則只奏其主要部分，更由他人用他樂器補充其所不足的部分，便是附伴奏的獨奏。這時候其補充的部分的演奏稱爲「伴奏」(Accompaniment)。例如在提琴獨奏上附洋琴伴奏便是。又有數樂器合奏，而沒有賓主(即如伴奏與獨奏)的關係，一樂曲因了作曲的目的上或樂器的性質上的關係，必須分爲二部或三部，由各樂器分別担任的，稱爲「聯奏」。要明白這關係，可舉朔拿大(Sonata) 與司伴樂(Concerto)來說明。所謂朔拿大，是一種特殊的作曲法的名稱。這種作曲法，用提琴單獨演奏，多受制限，頗不便利，故普通都由提琴與洋琴二樂器分擔而演奏。這是提琴與洋琴的聯奏，這時候洋琴不是提琴的伴奏。又有用兩架洋琴來演奏的朔拿大。這是洋琴聯奏。至於司伴樂，則必附有管弦樂的伴奏。有時不宜用管弦樂，改用洋琴亦可。例如「提琴司伴樂」(Violin Concerto)，則提琴獨奏而洋琴伴奏；又如「洋琴司伴樂」(Piano Conc

erto)， 一洋琴獨奏而另一洋琴伴奏。即

一提琴與一洋琴 { 奏朔拿大時——兩者的聯奏
奏司伴樂時——洋琴爲伴奏 }

兩洋琴 { 奏朔拿大時——兩者的聯奏
奏司伴樂時——一洋琴獨奏，一洋琴伴奏 }

然這是有關於作曲法上的問題，讀了次章的說明，即可充分理解了。

其次，用多數樂器同時演奏時，各樂器同奏一個旋律的，名爲「齊奏」；各樂器所奏旋律各不相同而保有一定的關係的，名爲「合奏」。在日本，凡許多樂器一同演奏的都稱爲合奏（例如「三曲合奏」），其實不是正確的合奏的意義。

此後擬就合奏略述之。合奏，約可分爲二類。其一是「室內樂」(Chamber Music 又名室樂)，其二是「管弦樂」Orchestra)。室內樂一名稱，今日都用爲一種特種的作曲法的名稱。但這是由于這種作曲法向某方向發達的結果而生的，一種枝葉的現象。從本來的意義上說，應該是與管弦樂相對稱呼的一種演奏法的總稱。

室內樂與管弦樂的差別，最顯明的有二。即第一點

差別，室內樂由少數樂器組合而演奏；反之 管弦樂則用多數樂器，由數十人合奏。（但極不完全的小管弦樂，原有只由十人內外的演奏員合奏的。又如華葛納爾 Wagner 所作的極大的管弦樂，演奏員有四百名之多。）第二點差別，室內樂不要另設一指揮者，合奏員全體自能團結而演奏。反之，管弦樂則常設一指揮者（Conductor）：這人舞動其指揮棒（Baton），以指揮全隊的演奏。（然極小規模的小管弦樂團，也有不特設指揮者，而由奏第一提琴 First Violin 的人一面演奏，一面表示一種態度，以代替指揮者職司。但這種當然是極不完全的非正式的辦法。）

在這兩個相異點中，室內樂與管弦樂的主要的區別是甚麼？在于後面的一點。即二者的主要的區別，是有否指揮者統一演奏表情的問題。即全體合奏員的各人格連合，協同而演奏一樂曲時，稱爲室內樂。反之，全然忽視演奏員各人的人格，各人只當作器械的一部分而動作，合奏的樂曲的表情歸指揮者一人的感情作主的時候，換言之，只有指揮者一人的人格發現的合奏法，名爲管弦樂。由此可知室內樂與管弦樂的辦法大不

相同。例如演奏室樂，則演奏者全部出現于舞台上，各人均先向聽衆行禮，然後開始演奏。演奏完畢，各人又同來告辭聽衆而退。至于管弦樂，則演奏者各人全不出來對待聽衆，大家默默地坐在椅子上；而由指揮者一人向聽衆行禮，然後開始演奏。演奏完畢，又由指揮者一人告辭聽衆，演奏員全不向聽衆出面。聽衆拍掌喝采的時候，也只有指揮者一人消受這光榮，由他一人向聽衆行禮答謝，與其他的演奏員全無關係。在室內樂就不然，遇到這種情形，必然演奏員全體起來行禮。這樣看來，在室內樂是演奏者全部的連合協同而合奏；在管弦樂則只承認指揮者一人的人格，其他全部演奏員均當作機械的一部分，而聽憑指揮者運轉。換言之，在室內樂，各演奏員對于演奏負着連帶的責任；反之，在管弦樂僅由指揮者一人負責，無論對于這演奏的讚美或惡評，均由指揮者一人担當。故室內樂猶如責任內閣，管弦樂猶如君主專制。

故其必然的結果，是室內樂必由少數演奏者合奏，管弦樂必由多數演奏者合奏。管弦樂可憑指揮者一人的意志而自由運轉，故可統一多數人的合奏。室內樂要

各人的人格連合協奏，人數過多當然不容易達到。所以管弦樂獨有大規模的組織。這猶之大規模的軍國主義，必君主專政的方才可行。近代德意志的大軍國主義的管弦樂，初有稗士麥爲指揮者，後有卡伊才爾（Kaiser）爲指揮者，方能開始偉大的合奏。這比喻雖不恰當，但其要發揮的力量是如此的。

從這點上看來，在日本沒有相當于管弦樂的音樂演奏。日本音樂的合奏，大都屬于室內樂的性質。雅樂的管弦合奏，在字面上似乎與西洋的管弦樂相同，其實在性質上大有差别。西洋的管弦樂完全是君主專制的．雅樂的管弦合奏則有連帶責任。在這點上，雅樂的管弦合奏于人格修養上大有意義與效果。西洋的室內樂，其組織雖比管弦樂爲小，但趣味極豐富，且有特種的價値。因這原故，研究音樂理論的學者，大都歡喜又注意于這室內樂。因爲這室內樂的組織，不但是一人的人格的表現，而是多數的複人格的表現。西洋室內樂規模很大的時候，就是日本的雅樂的管弦合奏。

如前所述，西洋的室內樂都是小規模的。最小的二三人，大至十數人。然十人以上的室內樂合奏，極爲稀

少。普通大都是三人，四人，或五人的合奏。三人用三種樂器而合奏時，名爲「三重奏」或「三部合奏」(Trio)；四人分任四樂器而合奏時，名爲「四重奏」或「四部合奏」(Quartet)；五人分任五樂器的名爲「五重奏」或「五部合奏」(Quintet)；六人的名爲「六重奏」或「六部合奏」(Sextet)；七人的名爲「七重奏」或「七部合奏」(Septet)；八人的名「八重奏」或「八部合奏」(Octet)，以下準此。但八人以上的室內樂合奏是極少了。就中最多且最普通的，是四重奏。四重奏中，用兩個提琴，(其一個奏高音部 Soprano，另一個奏中音部 Alto。前者特稱爲第一提琴 First Violin，後者特稱爲第二提琴 Second Violin。這第一與第二的區別，乃由提琴所奏的音樂不同而來，並非樂器的名稱。)一個微奧拉，(Viola 較大之提琴，主奏次中音部 Tenor)和一個賽洛(Cello 比 Viola 更大之提琴，主奏低音部 Bass)者，又特稱爲「弦樂四重奏」或「弦樂四部合奏」(String Quartet)。這弦樂四重奏在室內樂中佔有主要的地位。其中省略一提琴或一微奧拉，而用洋琴代替之的，特名爲「洋琴四重奏」(Piano Quartet)。

弦樂四重奏何以爲室內樂的中心？因于下列兩個理由：

第一，近世西洋音樂的和聲法，如次章所述，以四重音爲最完成的結合。倘超過四重而變爲五重音，六重音，在和聲法上就嫌其音的重複過多；倘不達四重而變成三重音，二重音，在和聲法上又嫌其不充足。換言之，卽四重音在近世西洋音樂上是所謂「必要且充分的要件」(Necessary and sufficient condition)。這便是弦樂四重奏以室樂爲中心的一個理由。

第二，Violin，Viola，Cello 等摩擦弦樂器，卽弓樂器(Bowed instrument)（卽因弓的摩擦而發音的樂器）所發的音的音色，從音響學上實驗而研究起來，其中除決定其音的調子的主要部分（名曰原音，卽 Fundamentai tone）以外，又混着裝飾其音的附屬部分（名曰陪音，卽Overtone）很多。（猶如烹調食物，必附加油鹽醬醋。這陪音對於原音的作用，猶之油鹽醬醋對於食物。）一切摩擦弦樂器所發的音，均含有此陪音甚多，且其配合均相同。這一點是摩擦弦樂器與別種樂器的顯著的差異。因這原故，摩擦弦樂器的發音最迫近人的肉

聲。試聽 Violin, Viola, Cello 的合奏，各音互相粘着，不似別種樂器的合奏地各音離散，而融合為一團，能充分發揮人類的表情。這也是音樂四重奏所以爲室內樂的主要部分的原因。

這樣看來，弦樂四重奏在室內樂的組織方面佔有重要的位置。然倘要求音色的變化，則加入哈潑(Harp)，弗柳忒 (Flute 笛），奧薄（Oboe 笛類的木製管樂器。關于此種音樂上名詞，可檢查一般「音樂辭典」便可知道。譯者註。)等音色變化豐富的樂器而合奏，更多趣味。故弦樂四重奏于音色的變化上並不豐富，而在作曲的方面有特種的發達。

最後擬就西洋管弦樂的組織說一說。西洋的管弦樂，是到了近世而發達的。以摩擦弦樂器爲中心而組織，始于十七世紀初，即意大利的蒙台凡爾第 (Monteverde) 所創行的。到了十八世記中葉，經過了奧國的罕頓（Haydn)，德國的莫札爾德（Mozart） 與裴德芬（Beethoven）的研究而完成。十九世紀中葉法國的裴遼士（Berlioz）就具體地發表管弦樂法的理論，規模就十分壯大。西洋近世一般通行的管弦樂，就是按照

這理論而組織的。

今將其組織的大概說明于下。管弦樂合奏所用的樂器,大體可分爲四團體。即

(第一)摩擦弦樂器團 (String Choir)

Violin

Viola

Cello

Contrabass

(第二)木製管樂器團 (Wood Wind Choir)

甲,橫笛類

Flute

Piccolo 等

乙,單簧笛類

Clarinet

Bass-clarinet 等

丙,複簧笛類

Oboe

English horn

Basson

(第三)金屬製管樂器(喇叭)團(Brass choir)

French horn

Cornet

Trumpet

Trombone

Tuba 等

(第四)打樂器團(Instrument of percussion)

甲;鼓類

Large drum

Little drum

乙,裝飾樂器

Triangel

Cymbal

Bell 等

此四團體中,第一,第二,與第三的三團部能獨立而奏出完全的和聲,故稱爲『和聲團體』(Choir)。唯有第四的打樂器團不能獨立演奏,僅爲別的團體的補助。第一團體的弦樂器團,如前所述(參照室內樂的弦樂四重奏項),各音最爲粘着,而團結力最強,(因此這團體

常爲管弦樂合奏的中心。）又能充分表現人類的感情。第二團體的木製管樂器團，其音色與人類感情相差甚遠，而與自然音相接近。例如鳥的鳴聲，風聲，水聲等，笛的音最能表出。故弦樂器大都用以發表主觀的感情的，木製管樂器大都用以發表客觀的感情。又木製管樂器的特色，因爲各樂器的音色在原音與陪音的關係上顯然相異，故這團體的團結力最爲薄弱。所以這團體主用于裝飾的。惟其音有很銳利的刺戟力，故其團體的效能也很偉大。第三團體的金屬製管弦器團，各樂器都具有強大的力，對于合奏上能供給極大的勢力。日本音樂上缺乏這種樂器，故演奏的勢力也很貧弱，不免是一缺點。然勢力的強大並不一定是音樂上的必要的條件。西洋的管弦樂，就是把這樣的三個獨立團體和一個補助團體適當地配合，組織而成立的。這猶之現今的戰術的單位的一師團，由步兵，騎兵，砲兵，工兵各部隊適當地配合組織而成立。（從這類似點說來，管弦樂的編製與師團的編製比較起來，弦樂器的性質類似步兵，木製管樂器類似騎兵，金屬製管樂器類似砲兵，打樂器類似工兵。）

# 第四章　樂曲的製作

## （一）　樂曲的組織

關于這問題，說明的材料非常多。且不用長文充分說明，就不徹底。因爲這本來是一個很困難的問題。但現在爲篇幅所限，又從一面看來，提示這難問題的要領，通觀全體而作極簡單的說明，也是必要的事。故以下擬簡單地說明這問題，其他屬於專門的部分，且讓之於音樂理論的專門書籍。

作樂曲猶如詩歌。詩歌，普通也有一定的形式。例如詩，有五言絕句，七言絕句，或律詩，長詩，和歌中也有「短歌」，「長歌」，「今樣歌」等，都是詩歌的形式。故

欲作詩歌必豫先規定其形式。同樣，樂曲也有形式，欲作樂曲，必先通曉這等形式。

近來詩歌中盛行散文詩，漸不注重形式；音樂中也盛行不拘形式的作曲法。然而這等樂派並非絕對脫却形式的規則；乃反抗舊作曲法的過於拘泥於形式，欲起而打破舊形式而另創新形式的。不是脫却形式，只是擺脫其束縛。

詩歌中往往由開始一句制限以下諸句的思想，即用一概念以總括全部。例如（以下兩例由譯者暫改換）李後主的詞

「多少恨，昨夜夢魂中。還似舊時遊上苑，車如流水馬如龍。花月正春風。」

又如

「深院靜，小庭空，斷續寒砧斷續風。無奈夜長人不寐，數聲和月到簾櫳。」

即從「多少恨」或「深院靜」的一句開始，逐漸引出以下諸句的思想。而以下諸句大都被總括在第一句的概念之下，不致十分脫出到與第一句全無關係的境域。

在音樂上也是這樣的。一旋律的開始的一句，是誘

導以下諸樂句的動機，卽限制全段的思想的。這開始的一句名爲 Motif（德法名），Motive（英名），意譯爲「導旋律」。

導旋律有限於一小節內的，又有涉及二小節的。限於一小節內的，例如（送別）




涉及二小節的，例如（春曉）



今再舉一極簡單的樂曲的組織的例，說明於下。樂曲之最簡單者，即由兩個導旋律相結合而成爲中節(Phrese)，再由兩個中節結合而成爲大節(Section)，再由兩個或兩個以上的大節結合而表示一個完全的思想，稱爲章或段落(Period)。一章由兩大節合成，前面的大節稱爲前節，後面的大節稱爲後節。這是樂曲中最簡單的一段落。例如(夜歸鹿門歌)




然這不過是極簡單的例。一段落不限於八小節，長短種種不同。惟組織的大體均與此相同。

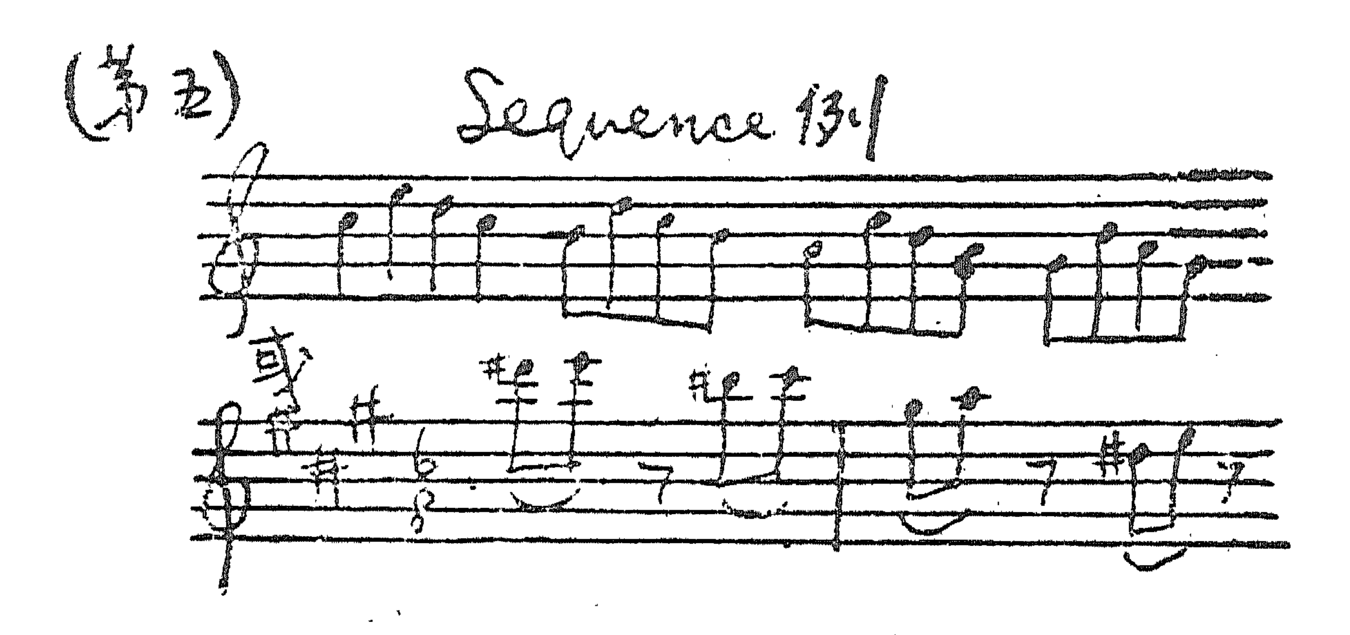
欲發展旋律的時候，可在導旋律上加以種種變化。

其法，即不變化節奏（Rhythm，即強弱的配列法）而變化其音度，音種，長短，拍子等。例如

(第四)




又在用樂器演奏的樂曲上，可把導旋律不同的音度上屢屢返復。這方法名爲 Sequenes。舉例如下：




以上已把導旋律及段落約略說過。從此發展起來，可漸漸變成大的樂曲。最簡單的爲一部形式，其次爲二部形式，三部形式。普通所唱的簡單的樂曲，都屬二部形式或三部形式。今略述於

(甲)一部形式　這一部形式就是前述的一個段落。有時於末尾附加一句，名爲「終句」。(前揭的第三圖，夜歸鹿門歌，卽一部形式)。

(乙)二部形式　這是由兩個段落合成的。前面一段落名爲「前章」，後面一段落名爲「後章」。後章與前章在不同的導旋律上成立。例如(早秋)




又如英國國歌 God save the king 也是二部形式的，惟各段落形式較短。

（丙）三部形式　三部形式由前章，中章，後章的三段落成立　前章與後章由一同導旋律出發，形式也大致相同。惟中章由完全不同的導旋律出發，而與前章及後章保住連絡。多數的三部形式的歌曲，前章與後章完全相同。例如（送別）




普通小學校唱歌集中，三部形式歌曲甚多。（清平調也是其適例。）

作曲上還有所謂「主題變形式」，今略說於下。例如有由一個段落或數個段落成立的曲節，可用「變形」(Variation) 或「展開」(Development) 的方法，使發展爲大樂曲。這時候原來的曲節稱爲「主題」(Thema)。先就「變形」說明於下。

在一主題的旋律上，節奏上，或和聲上 以種種變化而作成一曲，名爲「變形式」(Variation)。通常由一主題發出許多變形式，以作成一曲。普通主題寫在前面，以下續寫各變形式。各變形式的開始處順次註明Var.1，Var.2，Var.3 等符號。今舉一簡單的主題變形式的例如第八圖。全曲太長，不便揭載，今僅舉其初句。(和聲伴奏等亦均從略。)(此例即世界有名歌謠曲 Home Sweet Home，全曲見洋琴彈奏法。譯者註。)



此中變形第一是和聲的分解，變形第二是拍子的變化。

以上是主題變形的作曲法。又有主題展開，即把許多主題互相結合，使之發展，而作成長大的樂曲。這種樂曲中，因了其主題的結合法，數的差異，及展開的辦法，而發生種種形式。今舉其最普通者二三種說明於下。

（甲）大三部形式　這與前述的三部形式相似，由三部成立。其初部及終部通常都相似，爲長大的一段落，或各部爲一個三部形式。唯中間的中部，則根據於與初部及終部相異的主題而成立，又有初部的主題的展開。歌曲，舞蹈曲，進行曲，多屬於此種形式。其全體形式，可用如下的方式表示之。即 A爲最初的主題所在的部分，C 爲異主題的部分，又是由初部的主題展開而來的部分。即大三部形式的大體爲

A | C | A ||

（乙）旋轉調形式（Rondo form）這樂曲形式含有兩個主題，即第一主題與第二主題。兩主題照下列的順序連結組合，即爲普通的旋轉調形。

第一主題—第二主題—第一主題—主題展開部—第一主題—第二主題—第一主題—(終句)

倘略記第一主題爲A,第二主題爲B,主題展開部爲C,則一般的旋轉調形式可略記如次:

A,B,A|C|A,B,A||

主題展開部C的前後特記兩縱線,是表示C的一部分與前後兩部分大異其趣。最後記兩條縱線,是表示全曲的告終。

近代的旋轉調形式,大都後部不用A B A,而僅用第一主題A。即

A,B,A,|C|A||(近代旋轉調形式)

(丙)朔拿大形式(Sonata form) 這是十八世紀中葉在德意志發達的一種樂曲形式。至罕頓(Haydn)莫札爾德(Mozart),及裴德芬(Beethoven)而完全。其組織如下:

第一主題—第二主題—第一主題—第二主題—主題發展部—第一主題—第二主題。

朔拿大形式也可略記如下:

A,B,A,B|C|A,B ||

此中最初的 A B A B,普通是完全同樣的返復。故又可用返復記號 :‖略記如次

A,B :‖ C|A,B ‖

這時候第一主題 A的主音(卽音階的基音)常在於全曲的調子的主音上。第二主題 B的主音,在發展部以前,常在於此曲的調子的第五音上。終處的B,必須與A同樣,仍舊轉調到此曲的調子的主音上。

這朔拿大形式中的主題發展部C,是作曲者發揮技能的部分。裴德芬所作的朔拿大與交響樂,(Symphony,交響樂與朔拿大形式相似)具有偉大的力,便是因為這一部分比其他作曲者優秀的原故。

歌劇的序幕之前所演奏的序樂 (Overture) 的形式,與朔拿大形式很相似。不過最初兩主題不返復,而直接進行。卽

A,B,|C|A,B||

以上所述，只是普通樂曲形式的大概。但作曲決不限於這樣簡單的形式。樂曲的內容實質，尤爲重要。

## (二) 樂曲的種類

(一)舞蹈樂　合了舞蹈而演奏的樂曲，古來有種種。皆因各地方而不同。總稱之爲舞蹈曲。今將西洋最普通的舞蹈曲列舉數種於下：

Bouree —— 是古法蘭西跳舞曲的一種。這種樂曲拍子徐緩。第一小節大都從第三個四分音符開始。

Courante —— 也是古法蘭西跳舞曲的一種。這是拍子徐緩的三拍子曲。

Galopp —— 是快速的圓舞曲(即圓形的舞蹈)的一種，快速的二拍的樂曲。

Gavotte —— 是最有名的古法蘭西跳舞曲的一種。都用四拍子，其第一小節從第三個四分音符開始。

Loure —— 也是古法蘭西舞曲的一種。拍子爲三

拍子或六拍子。

March ——普通譯爲行進曲。這種樂曲大都具有有勢力的節奏而氣象雄壯。拍子普通多二拍子及四拍子。

Menuette —— 這種舞曲起於古法蘭西，廣行於歐洲。後來完全離開了跳舞而成爲獨立的樂曲。拍子多輕快的三拍子。最初一小節多從 三個四分音符開始。

Mazurka ——是起於波蘭的一種舞曲。拍子用三拍子。最初一小節從第三個音符開始。

Polka —— 是起於德意志及波海米亞地方的一種舞曲。頗多趣味而有名。拍子多快速的二拍子。

Polonaise —— 是波蘭跳舞曲之一種。多三拍子。

Sarabande —— 是西班牙跳舞曲之一種。多三拍子。

Waltz —— 是極有名的德意志舞蹈曲。三拍子，快速而有勢力。

此外尙有 Allemande,Gigue 等古舞曲。

取上述各種舞蹈曲中的數種，以組成一曲，名爲

「組曲」(Suite)。舊式用 Allemande, Courante, Sarabande, Gigue。又有加Bouree, Menuette, Gavott 而作成的。但近來的組曲,多用 Waltz, Mazurka, Polonaise等。又有取歌劇中的舞曲作成組曲者。

（二）小夜曲 (Serenade) —— 本來是意大利 Naples 地方有名的歌謠曲,富於愛情的一種極優美的樂曲。漸漸廣行於世界,成了一種歌謠曲的型。這種樂曲極從容,徐緩而美麗。最初是 Naples 地方的青年們夜中在郊外歌唱的,故名爲小夜曲。樂曲形式都極自由。

與這小夜曲屬於同種類的歌謠形式的樂曲,均有特別的名稱。今舉其重要者如次:

Nocturne —— 是小夜樂之一種,普通稱爲「夜樂」。是器樂曲。以作此種樂曲有名的,是英國的斐爾特(Johm Field)與波蘭的曉邦 (Chopin)。

Impromptu ——是一種極自由的作曲。德意志的修裴爾德 (Schwbert) 與波蘭的曉邦所作最爲有名。

Scherzo——形式與 Menuet 相似,而較爲自由。多含滑稽的意義,爲快速的三拍子的形式。德意志大樂聖

裴德芬常在他的朔拿大及交響樂用此種樂曲。

Barcarolle —— 其起源是意大利凡尼司地方的船歌，後來模做這種船歌而作成此種樂曲。

Berceuse——卽眠兒歌。

Romance——乃從中古時代的詠愛情的詩轉化而來，爲極自由的感情的樂曲。

（三）朔拿大，交響樂，及司伴樂　朔拿大（Sonata）是用一種或二種樂器演奏的大樂曲，分四大部分。各部分名爲樂章（Movement）。各樂章的形式如下：

第一樂章——朔拿大形式（快速）

第二樂章——唱歌形式（徐緩）

第三樂章—— Menuett 或 Scherzo（輕快）

第四樂章——朔拿大形式或旋轉調形式（快速）

但也有省略第三章者。朔拿大之小者，名爲朔拿丁納（Sonatine）。普通由第一，第二，及第四的三樂章成立。有時又省略第二樂章。

構造與朔拿大大致相同，而用管弦樂（Orchestra）演奏的，名爲「交響樂」（Symphony）。交響樂作家，以

德意志的莫札爾德(Mozart)，罕頓 (Haydn)，及裴德芬 (Beethoven) 開始，音樂大家大部從事此種製作。就中裴德芬的九大交響樂，最為有名又偉大。

形式與朔拿大相似，為欲充分發揮一樂器的特色而作的，名為「司伴樂」(Concerto)。通常缺第三樂章，又第一樂章終處有無伴奏而僅用獨奏樂器演奏的自由而華麗的旋律，這旋律名為 Cadenza。這旋律的主要部分，由發揮特徵的樂器演奏，其他均用管弦樂伴奏。倘其獨奏樂器為洋琴，則此司伴樂名為「洋琴司伴樂」(Piano Concerto)；為提琴，則名為「提琴司伴樂」(Violin Concerto)。司伴樂之小者，名為「小司伴樂」(Concertino)。

以上已大體說明器樂曲的構造。此外欲說的問題尚多。但均屬於專門的事項，須讓作曲學等專門書籍論述了。我所要說的就到此為止。

民國四十九年四月臺一版發行
民國六十三年十二月臺三版發行

每冊基價五角
（按照同業規定倍數發售）

生活與音樂

*



原著者　田邊尚雄
翻譯者　臺灣開明書店
發行人　劉甫琴
印刷者　臺灣開明書店

總發行所　臺灣開明書店
臺北市中山北路一段七七號
電話　五四一五三六九　五三一〇八二〇號
郵局劃撥賬號第一二五七號

內政部著作權註册執照警字第四五九八號

(雨利—78J.)

本店業經內政部核准登記頒發內版臺業字第〇〇二三號登記證

